

统

传

中国传统音乐概论

ZHONGGUO CHUANTONG YINYUE GAILUN

王耀华 / 主编

王耀华 杜亚雄 / 编著



中国传统音乐学丛书

中国传统音乐的源流

中国传统音乐的构成

中国传统音乐的音乐体系和支脉

中国传统音乐的艺术特色

福建教育出版社



乐

音

中国传统音乐学丛书

中国传统音乐 概论

王耀华 / 主编

王耀华 杜亚雄 / 编著

新平知覺
PDG

福建教育出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国传统音乐概论/王耀华, 杜亚雄编著. —福州:

福建教育出版社, 1999. 9
(中国传统音乐学丛书)
ISBN 7-5334-2807-2

I. 中… I. ①王…②杜 III. 传统音乐-研究-
中国 IV. J605

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 48840 号

中国传统音乐学丛书

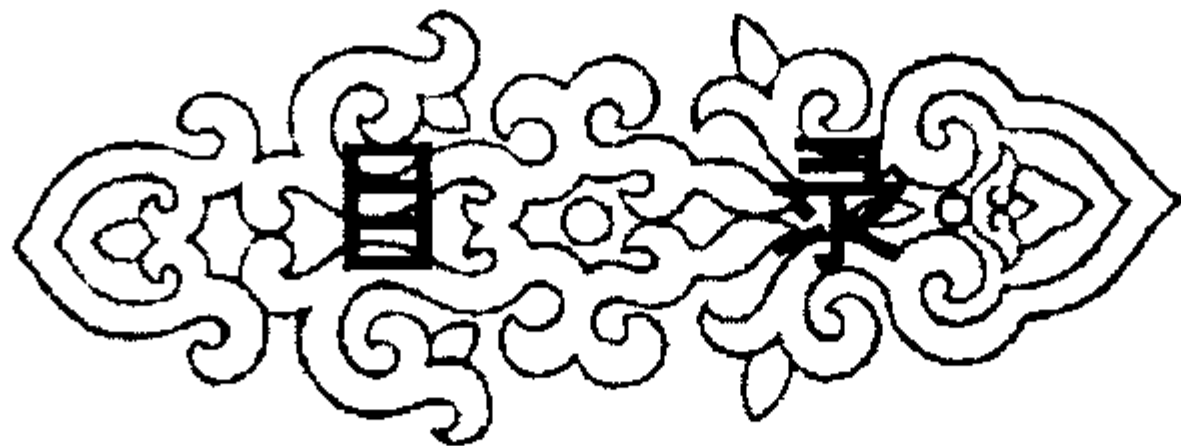
主编 王耀华

中国传统音乐概论

王耀华 杜亚雄/编著

出版 发行	福建教育出版社 (福州市梦山巷 27 号)
印刷	福州兴教印刷有限公司印刷 (福州仓山区工农路 423 号)
开本	850×1168 毫米 1/32
印张	12.125
插页	2
字数	293 千字
版次	1999 年 8 月第 1 版
印次	1999 年 8 月第 1 次
印数	1—3,000
书号	ISBN 7-5334-2807-2/J · 52
定价	25.00 元

如发现印装质量问题, 由承印厂负责调换



绪 论.....	1
一、中国传统音乐的界定.....	3
二、中国传统音乐的属性.....	4
(一) 传承性与习惯性	
(二) 社会性与民俗性	
(三) 稳定性与变易性	
三、中国传统音乐学的研究范畴	10
(一) 中国传统音乐形态学	
(二) 中国传统音乐美学	
(三) 中国传统音乐史学	
(四) 中国传统音乐乐种学	
(五) 中国传统音乐结构学	
(六) 中国传统音乐乐器学	
(七) 中国传统音乐乐谱学	
 第一章 中国传统音乐的源流	19
第一节 三大来源	21
一、中原音乐	21
二、四域音乐	24

三、外国音乐	27
第二节 三大历史时期	30
一、中国传统音乐的形成期	30
二、中国传统音乐的新声期	36
三、中国传统音乐的整理期	41
第三节 吸收、融化、创新	44
第二章 中国传统音乐的构成	49
第一节 民间音乐	51
一、民间音乐及其特征	51
(一) 创作过程的集体性	
(二) 传播方式的口头性	
(三) 音乐曲调的变易性	
二、中国民间音乐的类别	57
三、各类民间音乐分述	57
(一) 民间歌曲	
(二) 歌舞音乐	
(三) 说唱音乐	
(四) 戏曲音乐	
(五) 民族器乐	
(六) 综合性乐种	
第二节 文人音乐	82
一、古琴音乐	83
二、词调音乐	102
三、文人音乐的特征	116
第三节 宫廷音乐	118

一、历代宫廷音乐概况·····	118
二、宫廷音乐的类别·····	121
三、宫廷音乐的特征·····	127
第四节 宗教音乐·····	129
一、佛教音乐·····	130
(一) 佛教对中国音乐的影响	
(二) 佛教音乐的组成	
二、道教音乐·····	141
(一) 道教法事中的音乐	
(二) 韵腔与曲牌	
(三) 道教音乐的流派	
三、中国伊斯兰教音乐·····	148
(一) 绿洲穆斯林民族的伊斯兰教音乐	
(二) 草原穆斯林民族的伊斯兰教音乐	
(三) 高原穆斯林民族的伊斯兰教音乐	
四、中国基督教音乐·····	151
(一) 天主教	
(二) 新教	
五、宗教音乐的艺术特点·····	155
 第三章 中国传统音乐的音乐体系和支脉·····	163
第一节 三大乐系·····	165
一、中国音乐体系·····	165
二、欧洲音乐体系·····	167
三、波斯——阿拉伯音乐体系·····	168
第二节 中国音乐体系的十二个支脉·····	170

一、秦晋支脉·····	171
(一) 概况	
(二) 代表性乐种	
(三) 秦晋支脉汉族民间音乐的音调结构	
二、北方草原支脉·····	181
(一) 概况	
(二) 代表性乐种	
(三) 音调特点	
三、荆楚武陵支脉·····	189
(一) 概况	
(二) 荆楚支脉	
(三) 武陵分支	
(四) 荆楚支脉民间音乐的音调结构	
四、齐鲁燕赵支脉·····	209
(一) 概况	
(二) 代表性乐种	
(三) 音调特点	
五、吴越支脉·····	223
(一) 概况	
(二) 代表性乐种	
(三) 音调特点	
六、巴蜀支脉·····	232
(一) 概况	
(二) 代表性乐种	
(三) 巴蜀支脉的音调结构	
七、青藏高原支脉·····	241

(一) 概况	
(二) 代表性乐种	
(三) 音调特点	
八、滇桂黔支脉·····	248
(一) 概况	
(二) 百越分支	
(三) 氏羌分支	
九、闽台支脉·····	268
(一) 概况	
(二) 代表性乐种及其音乐特点	
十、粤海支脉·····	279
(一) 概况	
(二) 代表性乐种	
(三) 粤海支脉民间音乐的音调特点	
十一、客家支脉·····	286
(一) 概况	
(二) 客家山歌述要	
(三) 客家山歌的音调特征	
十二、台湾山地支脉·····	295
(一) 概况	
(二) 民间音乐简介	
(三) 音调特点	
附：其他民族·····	301
第三节 欧洲音乐体系的两个支脉·····	302
一、东部支脉·····	302
(一) 概况	

(二) 代表性乐种	
(三) 音调特点	
二、西部支脉·····	309
(一) 概况	
(二) 代表性乐种	
(三) 音调特点	
第四节 波斯——阿拉伯音乐体系的三个支脉·····	314
一、塔里木支脉·····	316
(一) 概况	
(二) 代表性乐种	
(三) 音调特点	
二、帕米尔支脉·····	327
(一) 概况	
(二) 代表性乐种	
(三) 音调特点	
三、河中地支脉·····	330
(一) 概况	
(二) 代表性乐种	
(三) 音调特点	
第四章 中国传统音乐的艺术特色·····	337
第一节 美学基础·····	339
一、中和之美·····	339
二、写意·····	344
第二节 音乐形态特征·····	355
一、三律并用的律制·····	355

二、五声性旋法和三种音阶并存.....	358
三、节奏、节拍的散整结合和慢、中、快的发展规律	361
四、以“音腔”为基础的音乐结构层次和以“渐变” 为特点的结构原则.....	362
(一) 以“音腔”为基础的音乐结构层次	
(二) 以“渐变”为特点的结构原则	
五、音高的定量和时值的定性相结合的多种记谱法	366
六、音响表现形式的单音性.....	369
结语.....	374
后记.....	376

绪 论

- 一、中国传统音乐的界定 (3)
- 二、中国传统音乐的属性 (4)
- 三、中国传统音乐学的研究范畴 (10)



一、中国传统音乐的界定

中国传统音乐指的是中国人运用本民族固有方法、采取本民族固有形式创造的、具有本民族固有形态特征的音乐，其中不仅包括在历史上产生、世代相传至今的古代作品，也包括当代中国人用本民族固有形式创作的、具有民族固有形态特征的音乐作品。

中国传统音乐是在近现代才出现的一个概念。在 1840 年以前，所谓中国音乐就是指中国传统音乐。鸦片战争以来，西学东渐，在西方音乐文化的影响下，不少中国人在学习西方音乐的技术和基础理论以后，借鉴或按照那种技术和理论创作出来的音乐和中国古代音乐在各方面都有所不同，这样，“中国音乐”一词的含义也就发生了根本的改变。在现代汉语中，“中国音乐”不仅是指古代传承下来的音乐，而且也指中国人借鉴西方音乐理论创作和改编的音乐。为了把具有中华民族固有形态特征的音乐和接受西方影响后创作出来的新作品加以区别，从 20 世纪二三十年代起，人们便用“国乐”来认指从古代传承下来的、在近代又有所发展的音乐，而用“新音乐”来认指那些学习过西方音乐的人所写的、较多地借鉴了西方音乐体裁形式和音乐形态特征的音乐。这里的“国乐”就是“中国传统音乐”。因此，中国传统音乐是和中国新音乐相对的一个概念，它和新音乐是相辅相成的。

传统音乐和新音乐的区别主要在于音乐形态特征，而不在于

创作时间的先后。上世纪末和本世纪初的学堂乐歌，因其音乐形态特征更多是从西方音乐中借鉴而来的，故不是中国传统音乐；钢琴独奏曲《牧童短笛》固然是民族音乐作品，因其表演形式不是中华民族所固有的，所以目前也还不属于中国传统音乐。反之，由于采用了中华民族固有的形式和形态特征，比学堂乐歌产生得晚得多的北京琴书、陇剧、吉剧等剧种和曲种是中国传统音乐。二胡独奏曲《二泉映月》、《流波曲》也属于传统音乐的范畴，因为他们的形式是本民族固有的，其音乐形态也具有本民族固有的特征。

中国传统音乐在它数千年的发展过程中，形成了自己特有的与别国不同的带有体系性质的规律和特点。无论从律制、音阶、宫调等基本乐学和乐学理论，到更大范围的形态特征，或是从其哲学基础、文化传统直至特有的民族思维方式等，都有自己的特殊规律。这些规律成为中国传统音乐区别于他国民族传统音乐的标志。

二、中国传统音乐的属性

（一）传承性与习惯性

传承性作为传统音乐的重要特征，指的是当某些传统音乐品种或作品产生之后，就在一定的地域或特定的人群中被一代一代地传承下来，并且在传承的历史进程中，逐步被人们所习惯所承

认。

1. 传承方式

(1) 书面的与口头的

书面的传承方式主要是通过记谱法。在中国传统音乐中，记谱法的样式有：古琴字谱、减字谱、唐代敦煌谱、宋代俗字谱、燕乐半字谱、元代方格谱、明代三弦天干谱，其他因时因地因用相继创用的宫商谱、律吕谱、瑟谱、工尺谱、南管谱、二四谱、西安古乐谱、北京京音乐谱、笙谱、坝谱、扬琴谱、曲线谱、笳乐谱、锣鼓谱等。种多类繁，但共同之处都是以简略的骨干音方式记谱，谱简腔繁，谱面与实际演奏效果有较大的距离，仅从谱式是很难理解实际演奏效果的，它必须通过师徒之间的口传心授，才能得其音板声腔，悟其神韵精髓。因此，口头传授不仅成为大多数民间音乐的传授方式，而且也成为书面传承的必要的补充，同时，亦为发挥传承者的创造提供了方便的有利的条件。

(2) 官方的与民间的

我国历代统治者提倡礼乐相依，利用音乐作为教化手段，因此，常有官办音乐机构，如：周代大司乐、汉代乐府、唐代的教坊、梨园，这些机构的设置，无疑的，都对传统音乐的整理和继承起着有力的促进作用。然而，更为重要的还是民间的传承渠道，各阶层的人民群众在各种社会生活中产生的音乐品种和音乐作品，继续在各种社会生活中作为他们共同思想感情的自然流露而被广泛流传。同时，即使是官办音乐机构的人员，亦常因岁月的流逝，人事的变迁，朝代的兴衰，而流入民间，使宫廷雅乐、宫廷燕饷音乐得以在民间以多种变化形式传承。

(3) 专业的与业余的

专业性的传承，指的是在奴隶制社会或封建社会中为统治者

服务的宫廷乐师，或是王族、诸侯与士族大庄园主豢养的伎乐家班，或是近世以卖艺为生的各种戏曲、曲艺班社。他们以歌舞伎乐、戏曲曲艺为业，以毕生精力报效于传统音乐的继承与发展。与此同时，大多数的人民群众却在工余闲暇，以传统音乐的演奏、演唱为乐事，陶情冶性，自娱娱人，并且为传统音乐的继承和发展作出了贡献。

（4）家庭传承与师徒传承

在中国古代，奴隶制社会中，伎乐被视为卑贱职业，乐工当作奴隶主豢养的家奴隶，而使某些家庭成为音乐世家。封建社会中，又由于小农经济的保守性，某些伎艺被视为家庭私产，甚至于“传媳不传女”，也出现了许多子子孙孙世代相传的乐手、艺人。因此，家庭相传成为中国传统音乐的一种传承方式。与上同时，也有大量的师傅传徒弟的师徒传承方式。

2. 特点——移步不换形

这是京剧舞台艺术大师梅兰芳对自己毕生艺术经验的总结。黄翔鹏先生借此来概括中国传统音乐的传承规律。即：“传统音乐根据自己口传心授的规律，不以乐谱写定的形式而凝固，即不排除即兴性、流动发展的可能，以难于察觉的方式缓慢变化着，是它的活力所在，这就是‘移步不换形’的真谛。”实际上，这里所强调的变化规律是渐变，虽有“守成法，不泥于成法”的变化，但仍以“成法”为本，所谓“脱离成法，又不背乎成法”。是以继承为基础的发展，在继承中发展。

（二）社会性与民俗性

传统音乐的社会性，就是它的任何一个音乐品种和音乐作品都与一定的社会生活相联系，不仅是一定社会生活的反映的产物，而且亦被一定的社会阶层所接受、继承。其中，作为传统音乐基

础的民间音乐，却主要在民俗中产生、传承、发展。

民俗是人民群众生活中具有普遍性的一种重要的社会生活现象。自古以来，我国各时代各民族各地域形成了各不相同的风俗习惯，它们从一个侧面看是特殊的社会生活形态，表现出人们的生活观点生活方式及对生活的思考；从另一个侧面看，在各种民俗文化生活中，又集中地表现了该时代该民族该地域的风俗习性的文化意识形态。同样，在民俗音乐中，也一方面映照出当时当地社会生活的面貌，另一方面，也集中表现出该民族（或地区）人们的心理素质和性格特征。民俗活动是民俗音乐的载体。民俗中的音乐则随着风俗的形成、变化、发展而流传、演变。例如：婚礼歌、哭嫁歌、祭祀歌、哭丧调以及各种吹打乐曲、说唱、歌舞等，都产生、流传于婚丧嫁娶等仪式典礼习俗之中。在一些民族群众性的喜庆日子里，尤其是少数民族的火把节、花儿会、歌圩、三月街、四月八等活动中，青年男女情歌对唱、赛歌及吹笙奏笛成为重要的内容，均与民俗活动所提供的谈情说爱及交际场合息息相关。同时，音乐活动也极大地丰富了各民族的风俗习尚，并影响着民俗的变化。在汉、满、朝、维吾尔、高山、藏、壮、苗、瑶、侗、布依、傣、彝等许多民族中，不仅婚丧嫁娶、节日庆典离不开奏乐歌唱，就是龙舟竞渡、迎来送往乃至盖屋砌房都要音乐助兴。可见，在民族文化传统广阔背景上展现的民俗与民间音乐，两者常常是相互融合、相互推动的。

生活在发展，风俗民情在变化，依附于民俗的音乐也必然会随之而变化。有的音乐伴随民俗活动继续存活，依旧受到人们的喜爱；有的又随着新的风俗形成而产生新的民俗音乐；有的则随着某些民俗的消失而在现实生活里中断活动。但一些富于艺术特点的民俗音乐，却并不因为民俗活动的消逝而失去其审美、认识

价值。因为，有些民俗传统音乐是某一特定时期风貌的记录，它可以形象地再现已经逝去的生活。所以，即使是孕育、产生某些民俗音乐的基础和环境消亡之后，作为一种定型的文艺作品，还能在相当长的时间内留存在人们的文化生活中，构成传统音乐赖以发展的依托，不会因现代文明的冲击而失去其存在意义。

（三）稳定性与变易性

传统音乐具有相当强的稳定性。我国各民族各地区的传统音乐总是力图保持其原来面貌，很自然地形成了一个封闭循环状态，具有很强大的抵抗力，以致接受外来的音乐信息比较滞慢。可能正因为如此，一个民族的音乐方能保持浓郁的民族风格，一个地域的音乐不致失去独特的地方色彩。造成传统音乐稳定性的原因是多方面的。它既受各民族、各地区人民的审美观念所左右；又有长期以来封建社会小农经济的影响；还与某些地域封闭性的地理环境密切相关。

然而，传统音乐和其他任何事物一样，其稳定性也是相对而言，随着社会的发展变化而不断发展变化。我们既不能忽视它具有一定的连续性，也不能忽视其递进性和变易性。在历史发展的长河中，传统音乐总是处于生生不息的变化更新之中。其变化情况有五：

1. 时代性

即：传统音乐随着时代的变化而变化。各个时代都有程度不一的变化，而形成了传统音乐的时代性特征。例如：在传统音乐的体裁形式方面，随着时代的推移就有：远古时代“三人操牛尾投足以歌八阙”的“葛天氏之乐”，西周、春秋时期北方十五国民歌总集的“诗经”，在南方民歌基础上创作的“楚辞”，汉代的“乐府”、“相和歌”，魏晋南北朝的“清商乐”，隋唐九部乐、十部

乐、歌舞大曲，宋代唱赚、诸宫调、杂剧音乐，元散曲，明清戏曲、曲艺、时调小曲等等，都具有各个时代的鲜明的特点。

2. 地域性

我国汉代就有所谓“十里不同风，百里不同俗”的说法，同样在音乐方面，民间亦有“岭前岭后声相异”的俗语。在我国传统音乐中，即使是同一时代，在不同地域也有不同的音乐品种和音乐风格。以戏曲为例，从全国范围看，北方有京剧、评剧、各种梆子戏，南方有越剧、赣剧、湘剧、滩簧、粤剧。从福建省内看，福州人喜欢闽剧，莆仙人爱看莆仙剧，泉州一带爱唱南曲、梨园戏，漳州人又推崇芗剧（歌仔戏）。甚为特殊的现象是在那禁锢传统音乐的文化专制年代里，晋江一带的人们仍在吟唱着南曲，在全国各地买不到京剧《龙江颂》主旋律谱的情况下，竟然在晋江县城青阳书店还能寻出一大叠，由此可见，当地人民对自己的地域性传统音乐乐种南曲的喜爱以及由此所引起的排他性已经达到针插不入、水泼不进的程度了。

3. 民族性

同一时代同一地域的不同民族有不同的传统音乐品种和音乐特点。例如：同是生活在闽东，畲族山歌就与汉族山歌有不同的风格特点。在西北高原的甘肃、青海、宁夏一带，同样都是“花儿”，可是汉族、回族、东乡族、土家族都有各不相同的“令”、“调”，具有不同的音乐形态特征。

4. 阶级性

同一时代同一地域同一民族的不同阶级、阶层有不同的传统音乐品种和音乐作品。例如：同是清代的汉民族地区，文人士大夫阶级更喜爱古琴音乐、词调音乐。城市工商业者在工余闲暇常演奏十番音乐，农民阶级在山间野外常哼唱山歌、茶歌、田歌，劳

作之时则吆起扛木号子、打夯号子等，各个阶级、阶层由于生活条件的差异，其音乐品种、旋法、节奏、节拍、演唱演奏方式都有着较大的区别。

5. 宗派性

表现在传统音乐中主要是流派的不同。就是在同时代同地域同民族同阶级中，往往会产生许多不同的音乐流派。如：京剧旦角中的梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生，生角中的高庆奎、谭鑫培、余叔岩、杨宝森、马连良、周信芳，花脸中的金少山、裘盛戎、方荣翔等。他们都按照自己的生理条件，根据自己的审美观点，对传统的京剧音乐进行了发展，创造了具有独特风格特点的流派唱腔，并以此流派唱腔丰富了传统的京剧音乐。

传统音乐就是在以上多种因素的作用下，逐步变化、发展、丰富的。

三、中国传统音乐学的研究范畴

中国传统音乐学是专门研究“中国”的、“传统音乐”的学问。它与民族音乐学有相通之处。但是为了与欧美过去的“民族音乐学”（指的是以非我民族的音乐为研究对象的定义）相区别，所以，对研究传统音乐的学问称之为“传统音乐学”。我们认为，民族音乐学应该用民族学的方法来研究音乐，其对象可以是非我民族，也可以是母体民族，不仅研究音乐本身，而且也研究产生这种音

乐的文化脉络。也就是把音乐放置于文化脉络中来进行研究。

中国传统音乐学大致包括以下方面：

（一）中国传统音乐形态学

“形态学”这个词是黄翔鹏先生和赵宋光先生在讨论音乐信息的电子技术应用与有关电子计算机储存编码问题时创用的。名词来源是借用自生物学中的形态学（morphology）——有关生物体形态上的遗传、变易问题的研究。

黄翔鹏先生认为，借用这个词汇来研究音乐的民族特点有客观依据：不同门、属的生物体都有外在形态特征及其遗传变易的问题；在不同民族的音乐中也都有不同音乐表现形态及其流传变化的问题。这个借用来的词汇概念有利于对不同民族的音乐进行比较研究。

使用这个新词的必要性还在于音乐的各种表现形态向来没有总的概念。音高和律制问题属于律学范畴，在物理学中成为音响学的一个分支；音阶、调式、节奏、节拍、旋律型等问题却属于基本乐理范围；音色、调高、律制、音阶、音域等问题和乐器的调弦法、孔位相关时，又分别属于乐器学或乐器法范围；旋律型、节奏型、句法等问题和语言音韵相关时，又另外属于“语言音乐学”范畴；句法结构、曲式、调性布局等问题又属于作曲法或曲式学范围。事实上，传统音乐研究所涉及的问题还将超出上述五个方面。采用“形态学”这个词，有利于研究者从总体上把握传统音乐的音乐现象中各种表现手段、表现形态的民族特点。

黄翔鹏先生还把以上提到的这些问题归纳为三个课题：1. 传统音乐的乐律学（包括乐器学）研究。2. 传统音乐的语言音乐学研究。3. 传统音乐的曲式学研究。进而为中国民族音乐形态学提出了如下基本定义：“中国民族音乐形态学是以中国传统音乐为对

象，从音乐形态学一般理论所触及的各个方面，研究其艺术技术规律与民族特征的学科。当一般的音乐形态学旨在探寻音乐形态的普遍原理时，中国民族音乐的形态学研究旨在探寻民族的特殊规律。这种探寻，不仅有利于民族传统的继承与革新，并将对音乐形态学一般理论的基本原理作出自己的贡献。”从以上定义中可以看到，民族音乐形态学主要是研究音乐艺术的技术规律和民族特征的学科，它将在传统音乐的分类研究、乐种研究中抽象出民族特征的一般普遍规律，并为从民族学、人类学、地理学、民俗学角度研究问题，提供音乐形态差异的基本材料，也即提供一份传统音乐的基本乐理。

（二）中国传统音乐美学

音乐美学是试图阐明作为艺术作品的音乐的特殊审美本质的学问。中国传统音乐美学则是阐明中国的传统音乐的特殊审美本质的学问。不言而喻，传统音乐学的所有分支学科都隐含着对于传统音乐这一对象的本质的探讨。亦即：音乐美学的思考，暗含于全部音乐学中。不过，作为独立学科的音乐美学却使它明朗化并赋予它以学问性的认识，探讨音乐之为音乐的形成原理，进而从音乐的创作、演奏、欣赏（表现和理解）、内容与形式、样式等音乐现象中探讨审美价值。

先秦是我国由奴隶制向封建制过渡的社会大变动的时代，出现了一个思想解放、百家争鸣的局面。老子、孔子、《易传》作者、庄子、荀子等哲学家的出现，提出了“道”、“气”、“象”、“妙”、“味”、“美”、“大”、“兴”、“观”、“群”、“怨”、“涤除玄鉴”、“心斋”、“坐忘”、“厉与西施，道通为一”、“象罔可以得道”、“观物取象”、“立象以尽意”、“化性起伪而成美”……等范畴和命题，为整个中国古典美学的发展奠定了哲学基础。同时，也使先秦、西

汉成为中国传统音乐美学的发端时期。

魏晋南北朝至明代，是中国传统音乐美学的展开时期。美学家们围绕着审美意象这个中心，对人类的审美活动及其规律展开了多种方面、多种走向、多种层次的探讨、研究和分析。在音乐美学方面提出了“形”、“神”、“情”、“景”、“虚”、“实”、“气象”、“意境”、“韵味”、“性格”、“情理”……等范畴以及“得意忘象”、“声无哀乐”、“传神写照”、“迁想妙得”、“凝神遐想、妙悟自然、物我两忘，离形去智”……等命题，创造和积累了大量的理论财富。这一时期中，最引人注目的是魏晋南北朝和明代后期。

清代前期是中国传统音乐美学的总结时期。以审美意象为中心的王夫之美学体系和以“理”、“事”、“情”——“才”、“胆”、“识”、“力”为中心的叶燮的美学体系，成为这一时期的代表性美学体系。同时，亦对音乐美学的发展起了重要的影响作用。

鸦片战争以来，中国历史进入近代，许多音乐美学理论家热心于学习和介绍西方美学，在试图对传统音乐美学进行系统的分析、批判、吸收、改造方面，做了大量的工作。但是不能说已经完成。至今这一工作仍在继续之中。

（三）中国传统音乐史学

这是试图阐明从古代到现代传统音乐现象展开过程的学问。多年来，音乐史学家面临的课题就是音乐史对学问的严密性的追求。他们着力于资料的编纂，或则按年代顺序，或则按朝代和历史时期，或则依社会发展分期，以描述的方式试图再现各时期音乐发展的概貌。近年来，又有从各时期音乐美学思想的发展对音乐艺术发展的直接作用，音乐恩主的变化引起音乐艺术变化的研究方法的出现，使音乐史学与音乐美学紧密结合，有助于人们认

识各历史时期传统音乐的本质之所在，从而推动音乐史学研究的新的突破。

对于中国传统音乐史学的研究，可以从多种角度来着眼，如：以通观全局各个历史时期传统音乐发展的概貌为特点的中国传统音乐通史；以深入研究某一历史时期传统音乐发展状况为宗旨的中国传统音乐断代史；对某一民族、某一地区、某一乐种音乐发展状况及其规律进行深入研究的中国传统音乐民族史、地方史、乐种史；专门研究中国传统音乐体裁形式的历史变迁及其规律的中国传统音乐体裁变迁史；以乐器、乐制、乐人、乐社、乐律、乐理为研究对象的中国传统音乐乐器史、乐制史、乐人史、乐社史、乐律史和乐理史；以及对中国传统音乐教育的发展状况进行专题研究的中国传统音乐教育史，等等。

（四）中国传统音乐乐种学

乐种学是近十余年来新兴的一门学科。袁静芳、董维松两位教授均有专论问世。袁静芳《乐种学导言》、董维松《中国传统音乐学与乐种学问题及分类方法》对此多有论及。袁静芳指出：“历史上传承于某一地域（或宫廷、寺院、道观）内的，具有严密的组织体系，典型的音乐形态构架，规范化的序列表演程式，并以音乐（主要是器乐）为其表现主体的各种艺术形式，均可称为乐种。”乐种学是研究乐种的科学概念、模式及发展规律的一个专门音乐学科。它的研究对象是：乐种在一定文化社会背景下的产生、发展、变形、变易的演变流程规律；梳理乐种、乐种族、乐种系的层次关系和艺术特点；研究存留于乐种中的传统文化积淀；并在文化层（或文化流）中寻求其价值与地位。它将改变过去横线或纵线的单项思维方式，而立足于立体的思维布局，将乐种研究引向深入。即：一方面通过横向面的调查研究，从共时性乐种的

同时性研究以探求同性乐种家族以及乐种本身含蕴着的历时性因素和变化规律特点；并从共时性乐种中的相斥性研究以划分乐种的不同模式与类型，归纳其不同的乐种家族与乐种系。另一方面，在对共时性乐种诸因素考察研究的基础上，通过历史文献、文物、雕塑、壁画、乐谱、文字、乐器、小说笔记、民风民俗、口传资料，从纵向去研究乐种的历时性特点，从存活的乐种中考察纵向的历史文化积淀，使其归宿于相应的中国传统文化层或人类历史文化体系之中。

（五）中国传统音乐结构学

中国传统音乐在长期的发展过程中，从单音的音过程，到乐节、乐句、乐调，以及乐调与乐调之间的多层关系方面，形成了自身的特点，因此，对中国传统音乐在单音结构、乐句乐调结构、以及诸多乐调之间在结构关系方面的特点进行系统、深入研究的中国传统音乐结构学的建设，也成为中国传统音乐学的一个重要研究范畴。然而，音乐结构特点的形成与一定的语言、文学、历史、文化以及审美观念相关，所以，在中国传统音乐结构学的研究中，不仅要研究音乐结构的一般性特点，还要研究不同时代、不同民族、不同地域、不同体裁形式、不同乐种的音乐结构的特殊性规律，进而研究音乐结构与文学、语言、文化、审美观之间的相互关系。

（六）中国传统音乐乐器学

中国传统音乐乐器学是研究中国传统音乐乐器的起源、发展、演变、流传、派生及其结构、特性、制造工艺和材料，以及产生以上现象的自然、社会、历史、文化成因的学问。它广泛涉及考古学、史学、文化人类学、音乐学、分类学、声学、力学（物理、固体、流体、结构）、电子学、工艺学、材料学等学科。中国古今

记载的乐器名称（其中部分重名）达千余种。从古至今，乐器不仅用于音乐和其他文艺领域，也普遍用于社会生活和劳动的许多场合。这繁多的乐器，既有久远的渊源和历史背景，又有其特殊而繁复曲折的发展规律。因此，从科学原理上对中国传统乐器的结构和声学机制予以探明，从社会科学和自然科学的角度对中国传统乐器的各个方面给予圆满的解答，就成为中国传统乐器学研究的重要课题。

（七）中国传统音乐乐谱学

在长期的历史发展过程中，中国传统音乐在形成口传心授传承方式的同时，还创造了多种多样的记谱法，它们与各种音乐形式相适应，为音乐的保存和传承起了重要的作用。中国传统音乐乐谱学就是研究各种记谱法的产生、演变、流传、特点以及腔谱关系的学问。在这些记谱法中，既有目前还在被传统音乐传承者所使用的工尺谱、西安鼓乐谱、福建南音谱、潮州音乐二四谱、古琴减字谱等，也有历史上曾经使用过的唐琵琶谱、五弦琵琶谱、宋俗字谱、三弦天干谱等，它们各有各自与该音乐形式相适应的记谱法的特点和规律。其中，对于历史上曾经使用过而目前不被普遍使用的记谱法，人们通常称之为古谱，而把研究这些古谱产生、演变、流传、特点、解读的学问称之为古谱学，根据“任何记谱法都是一定的音乐信息的储存，并体现了一定的音乐特点和音乐观”的观点，中国传统音乐乐谱学的研究不仅有助于已经失传的古谱音乐的复原，而且对各个历史时期、各地区、各民族传统音乐的特点和音乐观的研究也是大有裨益的。

此外，尚有：中国传统音乐社会学、中国传统音乐演唱演奏理论、中国传统音乐心理学等等。

参考文献:

1. 黄翔鹏《论中国传统音乐的保存和发展》(《中国音乐学》1987年第4期)。
2. 黄翔鹏《中国民族音乐的型态学研究》讲稿。
3. 1988年7月14日访问黄翔鹏先生的记录。
4. 张振涛《黄翔鹏的乐律学研究与民族音乐型态学》(《中国音乐》1988年第2期)。
5. 董维松《中国传统音乐及其分类》(《中国音乐》1987年第2期)。
6. 董维松《中国传统音乐学与乐种学问题及分类方法》(《中国音乐学》1998年第2期)。
7. 袁静芬《乐种学导言》(中央音乐学院学报社《音乐学文集》,1992年,北京)。
8. 冯光钰《中国传统音乐初论》(《中国音乐》1987年第2期)。
9. [日]福思达夫《音乐学和它的各个分支学科》(李心锋译,《中国音乐》1987年第2期)。
10. 黄维松、沈洽编《民族音乐学译文集》(中国文联出版公司,1985年6月,北京)。
11. 叶朗:《中国美学史大纲》(上海人民出版社,1985年11月,上海)。

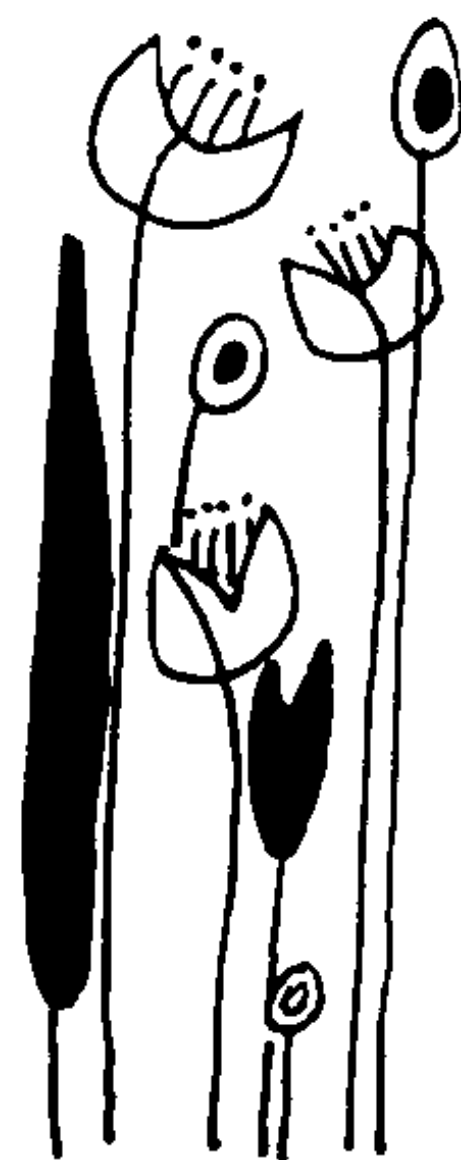
第一章

中国传统音乐的源流

第一节 三大来源 (21)

第二节 三大历史时期 (30)

第三节 吸收、融化、创新 (44)



第一节 三大来源

中国传统音乐是在以黄河流域为中心的中原音乐和四域音乐以及外国音乐的交流融合之中形成发展起来的。因此,可以说,中原音乐、四域音乐、外国音乐是中国传统音乐的三大来源。

一、中原音乐

中原音乐指的是以黄河流域为中心发展起来的音乐。在漫长的历史发展过程中,形成了以汉族为主体的黄河流域音乐文化。但是,实际上,汉族音乐文化也是在古代华夏族和其他民族的音乐文化的长期交融中形成的。

华夏,亦作诸夏。“华”意为“荣”(《说文·部》)，“夏”意为“中国之人”(《说文·文部》)，“中国”是中原的意思。《尚书·梓材篇》、《诗·大雅·荡篇》称商王国为中国。《诗·大雅·民劳篇》称宗周和遵守周礼的诸侯国为中国。东周时期，北方诸侯自称中国。古时，“中国”这名称含有地区居中的意义，但更重要的意义则是指传统文化的所在地。中国西部地区称为夏。东方齐、鲁、卫等大国诸侯本从西方迁来，因之东方诸国称东夏，东西通称为诸夏。凡遵守周礼尚赤的人和族，称为华人或华族，通称为诸华。华族与居住在中国内部和四方的诸侯因文化不同，经常发生斗争，斗争的结果，华夏文化扩大了，中国也扩大了，到东周末年，凡

接受华夏文化的各族，大体上融合成了一个华族。

与华族形成的同时，出现了汉字文化圈及其音乐文化，为我国古代文明奠定了基石。其中，殷商和西周时期的音乐文化是具有代表性意义的。

商代是奴隶制社会的发展时期，随着奴隶主阶级权力的扩大和财富的增长，更刺激了王公贵族们对奢侈生活的欲求。据《吕氏春秋·古乐篇》记载，汤曾命伊尹作“大护”，歌“晨露”，修“九招”、“六列”等乐章。《史记·殷本纪》又说纣使师涓作“新淫声”等所谓“靡靡之乐”。另，从甲骨卜辞用舞祭媚神求雨的记录，可推知商代统治阶级有酷爱乐舞的嗜好。1976年殷墟“妇好墓”又出土一批颇似舞人或侏儒的玉石人像和两个玉石磬，据推测，很可能是这位后妃或开疆辟土的女将的一个舞乐队。由以上情况则约略可见当时的音乐水平。

通过殷墟出土遗物中的磬、鼓、埙、钟等乐器，亦可大致了解商代音乐艺术的状况。其中以石磬为多。1950年在河南安阳武官村大墓中发现一件大理石大石磬，高42厘米，长84厘米，面刻伏虎纹，制作精美，线条圆熟刚劲，形象生动。微微敲击，音韵悠扬清越，近于铜磬。1973年秋在小屯村北洹水南岸又发现一个殷代石磬，可与武官村大墓所出的虎纹石磬媲美，由悬孔上侧的磨损痕迹和磬面上的敲击痕迹看，当是王室久经使用的乐器。此外，尚有编磬三枚，现藏故宫博物院，上刻铭文：“永攸”、“天余”、“永余”，其发音为 $^b b^2$ 、 c^3 、 $^b e^3$ ，包含着大二度、小三度和纯四度的音程关系。可以断定，那时候的音阶至少有三个音。

埙是陶土制成的一种吹奏乐器。在河南辉县发现陶埙三个，一大二小，均有五个音孔，前面三个、后面两个。两个小埙发音相同，用各种不同的按孔方法，每埙发十一个音。另外，在侯家庄

西北岗墓 1217 西道中，发现为细沙土淤积而成的鼓的模型。

钟，有单枚钟和编钟。殷钟常是大小三个一组。据李纯一先生研究：“从成组的编钟的发音，可以推知殷人已有了半音观念、音高观念和五度协和观念，这是后代逐渐形成完整的十二律体系的基础。那种认为我国古代十二律源自希腊毕达哥拉斯学说的说法，将在这铁的事实面前不攻自破。”

在吸收殷商音乐文化成果之后进一步发展起来的周代音乐，更具中原音乐的代表性意义。其中，除了六代乐舞的整理，礼乐制度的阶级化和等级化，大司乐机构的设置，三分损益律的运用等，对后代具有重要影响之外，尤其在“八音”乐器分类中的丝类的“琴”及其音乐的出现，奠定了中国传统乐器与器乐的基本模式。

琴，又称七弦琴，现代被叫做“古琴”。在相传为孔子所编选的《尚书》、《诗经》中屡有提及。此后，在相当长久的历史时期中，都是我国重要的一件传统乐器。古琴音乐成为我国传统音乐的一大宝库。

琴，作为传统乐器的代表，主要在于无品而适应于中国传统音乐的音组织形态——带腔的音。据沈洽先生的研究，“所谓腔指的是音的过程中有意运用的、与特定的音乐表现意图联系的音成份（音高、力度、音色）的某种变化。”七弦琴的乐器构造中的无品正为音高的变化提供了方便的条件。在其演奏法中，吟、猱、绰、注、撞、逗、淌、往来、进复、退复、罨等手法的运用，又适应着“音高、力度、音色的某种变化”，从而使琴的演奏与中国传统音乐的音组织紧相吻合。此后，许多乐器都以各种不同的形式承续着这一“无品、音腔”模式。如：各种胡琴类乐器和三弦等。

在古琴音乐中又奠定了中国传统音乐与文学紧密相关的基

础。琴歌自不用说，乃音乐与诗词相结合的产物，根据诗词吟诵歌咏的需要，为诗篇度曲，依歌词而吟咏。即使是在没有歌词的纯器乐的琴曲中，亦大多与一定的文学形式相关。千百年来所积累的大量琴曲中，或则吟咏描绘传统诗词绘画中的意境，如：《高山流水》、《阳春》、《白雪》、《平沙落雁》、《潇湘水云》等；或则反映历史故事、民间传说，如：以聂政刺韩王为题材的《广陵散》，以昭君出塞为题材的《龙朔操》、《龙翔操》、《秋塞吟》，以文姬归汉为题材的《大胡笳》、《胡笳十八拍》等；或则以优美的曲调，形象鲜明地抒写了离别、怀念、隐逸等生活情绪，具有明确的标题性，如：《阳关三叠》、《渔樵问答》、《捣衣》、《酒狂》等。这些琴曲都与一定的文学题材或文学形象相联系。这也成为中国传统器乐曲发展的一个主流。

此后，在漫长的历史时期中，中原地区都成为中国传统音乐生存、发展的重要历史舞台。

二、四域音乐

指的是除中原华夏族所创造的黄河流域音乐文化以外的中华大地各民族的音乐文化。其中，长江流域、珠江流域等地区，与黄河流域同为中华民族的文化发祥地。长江中游的楚文化中的音乐文化，色彩缤纷，独树一帜。同中原音乐并为上古中国传统音乐的表率，相互辉映，相互竞争、交融，进而衍生、发展。珠江流域的粤文化，西南各少数民族的音乐文化，西北作为古代丝绸之路经由路途的对多种音乐文化传播、交融的作用，以及东北各少数民族的音乐文化，都为中国传统音乐的形成、发展作出了重要的贡献。

据古籍记载，中原音乐与四域音乐的交流，古已有之。《吕氏

《春秋·古乐篇·仲夏纪》载：“昔黄帝令伶伦作为律。伶伦自大夏之西，乃之昆仑之阴，取竹之嶰谷，以生空竅厚薄钧者，断两节间——其长三寸九分，而吹之，以为黄钟之宫，曰：‘含少’；次制十二箛，以之昆仑之下，听凤凰之鸣，以别十二律。”此虽为传说，但由此记载可知，早在公元前二千多年的原始社会时期，黄帝的乐官伶伦就到“昆仑之阴”的今新疆一带“取竹”，制作十二根律管。

夏代，此种交流进一步频繁。据《路史·后记》十三《注》引《竹书纪年》载：“少康即位（注：公元前 2015 年），方夷来宾，献其乐舞。”《古本竹书纪年》载：“（夏）后发即位元年（注：公元前 1774 年），诸夷宾于王门。冉保庸会于上池。诸夷入舞。”周代设有专门的管理少数民族音乐的官吏。《周礼·春官·大司乐》载：“柷师，掌教《柷乐》。祭祀则帅其属而舞之，大饔亦如之。”“旄人，掌教舞散乐、舞夷乐。……凡祭礼宾客，舞其燕乐。”“鞀鞀氏，掌四夷之乐与其声歌。祭祀则献而歌之，燕亦如之。”由此可见，当时四域少数民族的音乐已经流入中原，并在宫廷仪式中演奏。

汉代，西南地区少数民族的《巴渝舞》在中原流行。《后汉书·南蛮·西南夷列传》载：“阆中有渝水，其人多居水左右，天性劲勇。初为汉前锋，数陷阵，俗喜歌舞，高祖观之曰：此武王伐纣之歌也。乃命乐人习之，所谓《巴渝舞》也。”在汉乐府中，有巴渝鼓员 36 人，当为表演《巴渝舞》的专业艺人。舞曲有矛渝本歌曲、弩渝本歌曲、安台本歌曲、行辞本歌曲四篇。此舞不仅保留在汉乐府中，而且流传至魏晋南北朝、隋、唐，达近千年之久。此外，汉代《鼓角横吹曲》乃以北方游牧民族之鼓吹形式为基础，经李延年据西域乐曲改写而成。此后得以更大发展和广泛应用的

鼓吹音乐，即在此时初步奠定了基础。在此，少数民族的贡献是突出的。

魏晋南北朝时期，随着各民族的交融、人口的迁移，鲜卑乐、龟兹乐、疏勒乐、西凉乐、高昌乐等少数民族音乐流行于中原，并在隋唐时期成为七部乐、九部乐、十部乐的重要组成部分。魏晋南北朝的龟兹音乐家苏祇婆传入西域五旦七调理论，对当时的传统音乐理论的建设作出了重要的贡献。隋唐时期的许多著名音乐家，如：作曲家白明达、琵琶演奏家曹妙达、康昆仑、曹保、曹善才、曹刚、米和、裴兴奴，笙演奏家尉迟章和歌唱家米嘉荣、何戡等，都是少数民族，他们为隋唐音乐的巨大成就贡献了自己的力量。

宋代，东北少数民族乐器奚琴的传入中原；元代，散曲对少数民族音乐的吸收，少数民族乐器“浑不似”在中原的流传；清代，蒙古族文人荣斋搜集整理的《弦索备考》；历代各少数民族对自己本民族传统音乐的创作与发展，……等等，均为中华民族传统音乐的形成、发展增添了异彩。

其中，在乐器方面，作为汉族音乐文化与少数民族音乐文化交融的代表性实例，可以举出由奚琴到胡琴类各种拉弦乐器的形成。

奚琴在唐代即已出现，据陈旸《乐书·卷一二八》载：“奚琴本胡乐也，出于弦鼗而形亦类焉，奚部所好之乐也，盖其制，两弦间以竹片轧之，至今民间用焉。”奚是我国古代东北地区的一个民族。南北朝称为库莫奚，隋唐时代称为奚，五代十国时溶合于契丹。奚琴传入中原以后，在宋代又称嵇琴，已有相当高的演奏技巧。据沈括《梦溪笔谈·补笔谈卷一·乐律》载：“熙宁中，宫宴，教坊伶人徐衍奏嵇琴，方进酒而一弦绝，衍更不易琴，只有

一弦终其曲。”并且出现了用马尾弓拉奏的马尾胡琴。（同上《梦溪笔谈·卷五》载：“马尾胡琴随汉车，曲声犹自怨单于。”）这种乐器在宋代民间瓦舍中得以普遍运用，在宫廷宴乐中也占相当地位。此后，伴随着戏曲、说唱音乐的发展，胡琴类的乐器在我国各地产生了多种不同形制、不同音色、具有不同演奏技巧的变体，如：京剧中的京胡、梆子戏中的板胡、河南的坠胡、广东的粤胡、福建南曲的二弦、歌仔戏的大广弦、闽剧的椰胡、汉剧的吊规、湖南花鼓戏的大筒、广西壮族的马骨胡、蒙古族的马头琴、侗族的牛腿琴等等。然而，从总体来看，共通的都是无品，适于以揉弦、滑指来演奏“带腔的音”。奚族的这一乐器之所以被广泛流传，与其承续古琴的“无品、带腔”模式，以及与各族人民根据自己的审美观念对其改造，以适应传统音乐之演奏、伴奏是紧密相关的。这一乐器类别的出现，可以看成是四域音乐与中原音乐交流、融合的一个见证。

三、外国音乐

中国与外国音乐文化交流，由来已久。据《穆天子传》记载，相传西周初，周穆王曾经带着规模颇大的乐舞队到西方各国去旅行，在“玄池”岸边举行了盛大的歌舞演出会，连演三天，后来，在“濯国”地方，为祭一只死去的白鹿，举行了大规模的演出。在回国的途中，又得到了一位叫做“偃师”的外国工匠，精于制作木偶，他所制作的木偶能像真人一样地“歌合律，舞应节”。“西极之国”还有一个魔术师来到中原，周穆王就用郑卫的女乐来侍奉他。

外国音乐大规模传入中原的开端，当在张骞出使西域之后，崔豹《古今注》载：“张博望入西域，传其法于西京，唯得摩诃、兜

勒二曲。李延年因胡曲更造新声二十八解。”其中，影响最大的是伴随着佛教传入中国的印度佛教音乐和《天竺乐》。

佛教音乐大量传入中国宫廷，是在吕光灭龟兹之后。吕光灭龟兹，时在公元382年，当时，苻坚命吕光发动攻占龟兹的战争，其目的是迎取佛教文化，抢夺高僧鸠摩罗什。鸠摩罗什来汉地后，不仅致力于译经工作，而且还传播了他所创作的十首佛曲，使“众心惬服，莫不欣赏”。之后，印度佛教音乐还以龟兹为中转站源源传入。至魏晋南北朝时，佛教音乐开始华化，在日益繁兴的同时，逐渐与中国固有音乐融合，产生一种能够表达中国佛教徒的思想、理念、感情，具有中国风格的佛曲。历代作为宗教职业者的音乐家，如：少康、文淑、段善本等，对中国传统音乐发展所作出的贡献，也是不容忽视的。

《天竺乐》传入中国的正式记载是在东晋时期。《隋书·音乐志》载：“天竺者，起自张重华（公元349—353年）据有凉州，重四译来贡男伎。天竺即其乐焉。歌曲有沙石疆，舞曲有天曲。乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜钹、贝等九种，为一部。二十二人。”后即列入隋代的七部乐，此外，作为隋唐七部乐、九部乐、十部乐中的一部的外国音乐还有《高丽乐》、《扶南乐》、《悦般乐》、《安国乐》。这些音乐的传入，除了带入大量的各国独具风格的乐曲之外，还在乐器、乐律、音阶等方面引进了许多与中国传统音乐不同的新的因素，并在长期的发展中与中国固有的音乐因素交融。其中，作为外国乐器传入中国，后又被改造为中国传统乐器的琵琶，是颇具代表性意义的。

琵琶，琵和琶原是两种弹奏手法的名称。东汉刘熙《释名·卷七》：“批把，马上所鼓也。推手前曰批，引手却曰把，象其鼓时，因以为名也。”秦、汉至唐，琵琶二字曾作为多种弹弦乐器的

总称。到了宋代，才开始专用于称呼梨形音箱的曲项琵琶。

秦汉时，我国出现了两种琵琶。一种是在大约公元前 214 年，我国人民参考鼗鼓的形制创造出一种直柄、圆形音箱、两面蒙皮、用手弹拨的乐器，叫做弦鼗，又名琵琶。另一种是约在公元前 105 年，我国人民又参考了箏、筑、箜篌等乐器，创造出一种木制直柄、圆形音箱、有四根弦、十二柱、竖抱、用手弹拨的乐器，也称作琵琶，后人称它为秦琵琶。晋阮咸以善弹此乐器闻名，故又称之为阮咸，简称阮。

约在四世纪（约公元 350 年左右），曲项琵琶通过印度传入中国的北方。公元 551 年以前又传到南方。在隋唐时代大大地盛行起来，被视为当时重要弹拨乐器之一，唐大曲常以之作领奏。

长期的发展过程中，我国人民吸取曲项琵琶的形式，结合秦琵琶的优点，改革成近现代直项多柱琵琶。原先外来的曲项琵琶是木质梨形音箱，曲颈、四弦、四柱（即相位、没有品位），用拨子弹奏。经改革，吸取了阮多柱、手弹等优点，发展为十四个柱，由横弹改为竖弹，由拨弹改为手弹。在形制、音域、演奏效果方面均与原先的曲项琵琶大不一样。其演奏手法中的吟、揉、推、拉手法的运用，更为适应“带腔的音”的演奏提供了条件。因此，近现代琵琶的出现可看作是中外音乐文化交流融合的结晶。

第二节 三大历史时期

对于中国传统音乐的历史分期问题，黄翔鹏先生在《论中国传统音乐的保存和发展》中作了精辟的论述：“对中国传统音乐作形态学的宏观考察，除了从原始人群至新石器时代末期这一段仍待切实研究外，我认为：历史上经历过以钟磬乐为代表的先秦乐舞阶段，以歌舞大曲为代表的中古伎乐阶段，以戏曲音乐为代表的近世俗乐阶段。产生这种变化的历史背景在于社会生活因经济的、政治的原因而发生的剧烈变革。”虽然黄先生的主要着眼点在于形态学，然而从整体看亦应当如此。本节则基于黄先生的这一论点，略作阐发。

一、中国传统音乐的形成期

中国传统音乐的形成期大约在公元前 21 世纪至公元三世纪，这个时期包括从夏、商、西周至春秋、战国、秦汉两代。

在音乐体裁方面，经历了由原始乐舞到宫廷乐舞的演化。原始乐舞的代表性特点是《吕氏春秋·古乐篇》中所记载的：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕。”（一曰载民，二曰玄鸟，三曰逐草木，四曰兴五谷，五曰敬天常，六曰建帝功，七曰依地德，八曰总禽兽之极。）其形式：为诗、歌、舞三者的结合，其内容：为畜牧、种植生活之反映。至周代出现的宫廷乐舞则以等级化为特点。所谓：

“舞《夏》，天子八佾，诸公六佾，诸侯四佾。”（《谷梁传，隐公五年》）“天子用八，诸侯用六，大夫四，士二。”（《左传》）“大夫无故不用彻悬、士无故不彻琴瑟。”（《礼记》）“凡射，王以驺虞为节，诸侯以狸首为节，大夫以采苹为节，士以采芣为节。”（《周礼》）周代乐舞包括“六代乐舞”（即：黄帝时代的《云门大卷》、唐尧时代的《大咸》、虞舜时代的《大磬》、夏禹时代的《大夏》、商汤时代的《大护》以及周朝当代的《大武》，“小舞”（即：帔舞、羽舞、皇舞、旄舞、干舞、人舞），“散乐”（即：民间乐舞），“四夷之乐”（其他民族或其他部落的音乐），以及宗教性乐舞（如：天旱求雨用的《舞雩》和每年秋季驱除瘟疫时用的《雩》等）。其中以“六代乐舞”为代表的典礼音乐，乃综合诗、歌、舞、乐而成，动作缓慢，声调平静和畅，正如《乐记》所说：“乐由中出，礼自外作。乐由中出故静，礼自外作故文。大乐必易，大礼必简。”以“宣鬯和平之德”为主旨，而达“君臣和教，长幼和顺，父子兄弟和亲”之目的。

在旋律音调、音阶形式方面，经历了由原始音乐重视小三度音程的音调（黄翔鹏《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》），到春秋战国强调宫商徵羽的上下方大三度的“蕤、曾”体系（黄翔鹏《曾侯乙墓钟磬铭文乐学体系初探》），以“三分损益法”相生五音、七声、十二律，初步确立了中国传统音乐的旋法的无半音五声性特点，所谓：“夫律管十二，其要有五音：宫、商、角、徵、羽此其正声也。”（《太公·六韬》）出现了“引商、刻羽、杂以流徵”的变化。并有“五声、六律，十二管还相为宫也。”（《礼记·礼运》）

在音乐美学思想方面，先秦诸子百家的论争奠定了此后各种学说的理论端点。儒家从“乐以象德”的思想核心出发，着力于音乐的局部实用范畴的社会功利性。道家提出了“大音希声，无

象无形”以及“意声相和”的命题，体现了人对自然音乐美观照的领悟。墨家从狭隘功利主义出发，而“非乐”。法家则提出了音乐形式美的“善音”说，又批判了墨家“非乐”倾向。虽然在汉代，董仲舒提出“独尊儒术”的主张之后，儒家作为统治阶级的统治思想，而使儒家音乐美学思想居于官方的统治地位，对中国传统音乐的发展起了重要的影响，但是，其他各家音乐美学思想亦仍然在实际音乐实践过程中发生重要作用。

这一时期中，最具代表性意义的音乐艺术形式是“钟鼓”乐队。这是一种伴随着青铜器铸造业发达而兴盛起来的以编钟和建鼓为主要乐器的大型管弦乐队。它兴起于西周，盛行于春秋战国，直至秦汉之际。其典型例子是发掘于湖北省随县的战国初期的曾侯乙墓中的钟鼓乐队。

曾侯乙，是曾国（今湖北省随县、枣阳一带）一个名叫“乙”的侯。此人死于楚惠王五十六年（公元前433年）。墓内共有北、东、中、西四个墓室。其中，东室有琴（十弦）、箏（？）（五弦）各一件，瑟五件，笙两件和悬鼓一具，这些乐器可能是在墓主人起居室演奏“房中乐”使用的一个以笙、瑟为主要乐器的小型乐队。中室乐器最多，沿南墙和西墙放有钟架呈曲尺形的编钟，沿北墙放有编磬，靠东南角放着巨大的建鼓。此外，还有箎两件、笙三件、排箫两件、瑟七件和枹鼓等。这些乐器组成了一个完整的钟鼓乐队。在此，编钟与编磬的性能尤为突出。

编钟共64枚。钟架呈曲尺形，全长10.79米，高2.67米，铜木结构，木质横梁上满饰彩绘花纹，两端都套着浮雕或透雕的青铜套，起装饰和加固作用。钟分上中下三层。上层钮钟19枚，分三组排列。其中第2、3两组十三枚钮钟形制相同，隧与右鼓均刻有按无射均（ $\sharp F$ 调）记写的五声阶名与八个变化音名，并有指

明曾国其他五均调高的铭文。中下两层是编钟的主体，也分三组，形制各异。中层1组称为“琥钟”，由11枚长乳甬钟组成。中层2组称为“羸享钟”，由12枚短乳甬钟组成。中层3组和下层称为“揭钟”，由23枚长乳甬钟组成。每件钟的钟体上都镌刻有错金篆体铭文，正面的钲间部位均刻“曾侯乙乍时”（曾侯乙作）。隧与右鼓标记着按姑洗均（C调）记写的阶名或音名，钟背则记有曾国与晋、楚等国律名的对应文字。

早在西周中晚期，编钟已由3枚或5枚发展为8枚一套，若分别敲击隧部与右鼓（或左鼓）部，能发出相隔一个小三度或大三度音程的两个音级。如陕西扶风齐家村出土柞钟，总音域为三个八度，各钟发音序列基本上按羽、宫、角、徵、羽、宫的次序排列。至春秋中晚期，每套编钟又增为9枚一组或13枚一组。如山西侯马出土的晋国13号墓编钟，共九枚，总音域虽少于柞钟一个八度，但是它在西周编钟角、徵、羽、宫结构的基础上增加了商音和变徵音，构成了有变徵的六声音阶。

曾侯乙钟继承了西周以来编钟的传统音列而又有所发展。其总音域达到五个八度。在约占三个八度的中部音区由于有三套音列结构大致相似的编钟，形成了三个重叠的声部，而且几乎十二个半音俱全，可奏出完整的五声、六声或七声音阶的乐曲。

据曾侯钟铭文记载，战国初期各诸侯国所用十二律的名称和制度并不统一，如曾国的姑洗相当于楚国的吕钟，曾国的太族相当于楚国的穆钟、宗周的刺音等。现将曾侯钟铭文所述律名、阶名、音名与宗周及各国律名列表对照如下：

〔图表 1—1〕

中国律名								犀则				
齐国律名												吕音
晋国律名				繁钟								
楚国律名	浊兽钟	兽钟	浊穆钟	穆钟		吕钟	浊坪皇	坪皇	浊文王	文王	浊新钟	新钟
周工室律名		邑雁音 (钟)		刺音								
曾国律名		黄钟 邑雁音		大矣 穆音	浊割肄	割肄 宣钟		妥宾		甬音		无铎 羸孚

〔图表 1—2〕

按曾侯钟“割肄”宫标音的音位			G	bA	A	bB	B	C	#C	D	bE	E	F	#F
曾侯钟铭文中的阶名	单音辞	通用五声阶名	𪛗		𪛖			宫		商		角		
		带有音域意义 或律位差别的 专用阶名	终 (冬)		鼓 (真喜)			巽				𪛗 (归)	𪛗	
	与生律 法有关的 阶名前、 后缀	下+ ()										下角		
		(素)+ ()						素宫		素商				
		()+后						宫后						
		𪛗+ ()	𪛗𪛗									𪛗归		
	已知音位,但涵义待考的用语		邑鼻𪛗									中𪛗 𪛗		
	变化音名	前缀辞	𪛗+ ()		𪛗𪛖			𪛗宫 (bC)		𪛗商 (bD)				
后缀辞		()+角					𪛗角		𪛖角			宫角		商角
		()+𪛗					𪛗𪛗		𪛖𪛗			宫𪛗		商𪛗
		()+曾		宫曾		商曾					𪛗曾		𪛖曾	
		()+𪛗下角									𪛗𪛗下角 (#D)		𪛖𪛗下角 (#E)	

注：本表乃综合黄翔鹏先生〈曾侯乙钟、磬铭文乐学体系初探〉文〔表 I〕、〔表 II〕而成。

曾侯钟十二律俱全，从理论上说，每一律都可当宫音，构成

五声、六声或七声音阶的十二个调。据钮钟铭文记载，曾国所用的有姑洗（C）、妥宾（D）、鬲音（E）、无彘（ $^{\sharp}F$ ）、黄钟（ bA ）、太族（ bB ）六均。其音律采用的是一种类乎纯律那样兼用五度定律法与三度定律法的律制。它以宫为基音，产生其下四度音眘（徵），眘上五度生商，商再下生蕤（羽）。然后用徵、羽、宫、商四个正音，产生其他各音。凡与上述四音成上方大三度关系的一律称颀（角），如宫的上方大三度称宫角或角，商的上方大三度称商角等。凡与上述四音成下方大三度关系的一律称曾，如：羽的下方大三度称羽曾或和，眘的下方大三度称眘曾。从曾侯钟的音阶构成来看，除五声音阶的“正音”：宫、商、角、徵、羽外，清角——“蕤曾”已专称为“和”，这一事实说明曾国当时已使用新音阶的六声或七声调式。同时，商角均铸在隧上，说明这个旧音阶的特徵音或色彩音在实践上可能较为常用。

在钟鼓乐队中，编钟是性能最高的一件旋律乐器。演奏时，由三个乐工双手各执丁字形木槌，分别敲击中层三个组的编钟，演奏旋律。其中第二组可能处于领奏地位。还有两名乐工，各执一根大木棒，分别撞击下层低音甬钟，可以配以和声，并起烘托气氛的作用。

与编钟密切配合的旋律乐器是编磬。从曾侯墓磬体上镂刻的编号与乐律铭文来看，全架编磬应有四十一枚，分上下两层悬挂。每磬发一音，其阶名与音名均按浊姑洗均（B调）记写。其宫音位置比编钟低一个小二度。各磬按西周编钟的传统音列，从最低音“大羽”至最高音“宫反”，构成在三个八度以上按浊姑洗均顺序奏出的十二个连续半音排列。由于十二律俱全，可以与编钟在同一调高（如：姑洗均）上演奏五声、六声或七声音阶的乐曲，亦可用原调或转调演奏。

关于钟磬的音响效应，古人早已指出：“近之则钟声亮，远之则磬音彰。”（《淮南子》）两者确有相得益彰之妙。

钟鼓乐队中，建鼓是一种重要的打击乐器。它用一名乐工双手各执一个槌端呈球形的木制鼓槌敲击。它可能在乐队中控制节奏起指挥的作用。此外，乐队中的其他乐器，如箎、笙、排箫、瑟等，都是演奏旋律的乐器。

在二千多年前的春秋战国之际，已有如此规模庞大、高中低音声部齐备、又能转调演奏的大型乐队，说明当时中国传统音乐的发展已踞世界前列。

二、中国传统音乐的新声期

中国传统音乐的新声期大约在公元四世纪至十世纪，这一时期包括了从魏晋南北朝到隋、唐两代。

始于公元四世纪初叶的西晋永嘉之乱，使中国处于政治上的大动荡时代，北方人民向南方迁移，西部和北部的少数民族向内地迁徙，带来各地区、各民族独特的音乐艺术，这既是对原有传统音乐的冲击，亦为音乐上的大融合准备了有利的条件。唐代政治上的开明政策，亦为音乐上对外国音乐由兼容并包、兼收并蓄，到融合消化，为发展中国的传统音乐提供了条件。这一时期，构成对中国传统音乐冲击的主要有以下两个方面。

1. 玄学对儒学的冲击

当封建社会秩序遭到破坏，社会处于长期分裂和动荡不安状况的时候，在思想上，儒家正统已无法维持其统治地位，就出现了为新的门阀士族服务的玄学。玄学的代表人物是嵇康，他的音乐思想在《声无哀乐论》中作了专门的论述。他首先提出了“声无哀乐”的基本观点，“心之与声，明为二物”，即音乐是客观存

在的音响，哀乐是人们被感动以后产生的感情，两者并无因果关系。进而又阐明了音乐的本体是“和”，这个“和”是“大小、单复、高下（低）、善恶（美与不美）”的总合，亦即音乐的形式、表现手段和美的统一。“声音自当以善恶为主，则无关乎哀乐；哀乐自当以情感而后发，则无系于声音。”提出音乐本身的变化和美与不美，与人在感情上的哀乐是没有关系的。“乐之为体，以心为主”，“到八音会谐，人之所悦，亦总谓之乐，然风俗移易，本不在此也。”在这里他明确地提出了与传统儒学相反的观点：音乐虽然使人爱听，但并不能起移风易俗的教育作用，这对秦汉以来儒家正统把音乐简单地等同于政治，无视音乐的艺术性的观点，无疑是一种大胆的反叛。

2. 少数民族音乐和外国音乐的传入

随着少数民族的内迁，中国和西域各国之间商业贸易的繁盛，这一时期传入内地的音乐主要有：天竺乐、龟兹乐、西凉乐、高昌乐、康国乐、疏勒乐、鲜卑乐、安国乐、悦般乐、扶南乐、高丽乐。其中，天竺乐、悦般乐、安国乐、扶南乐、高丽乐属于外国的音乐；鲜卑、龟兹、疏勒、西凉、高昌、康国等地属于少数民族地区。这些音乐的传入，除了带入大量的各民族、各国家的独具风格的新颖乐曲之外，还在乐器、乐律、音阶理论等方面引进了许多与原有传统音乐不同的新的因素。

以上这些冲击的结果，使中国的传统音乐为之一变，开创了音乐国际化的一代新乐风。正如唐代诗人们所咏颂的：“自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛，女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。”（元稹）：“法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和，……乃知法曲本法风，……一从胡曲相参错，”（白居易《法曲歌》）“拨拨弦弦意不同，胡啼番语两玲珑。谁能截得曹刚手，插向重莲衣袖中。”（白

居易《听曹刚琵琶兼示重莲》）“南山截竹为箏箒，此乐本自龟兹出。流传汉地曲转奇，凉州胡人为我吹。……变调如闻杨柳春，上林繁花照眼新。……”（李颀《听安万善吹箏箒歌》）。这些新鲜的东西，经消化融合之后，至唐末，形成了胡俗交融的“新俗乐”，使中国传统音乐又以一种新的面貌出现。

这里的所谓中国音乐的国际化，应该包括以下两个方面的意思。

一是世界音乐的中国化。

①外来乐曲的中国化。如前所述，在隋唐九部乐、十部乐中，曾经广泛地吸收了外国音乐和少数民族的音乐。开始时，都以地区、国家命名，比较完整地保留了各地区、各国家的原来样式，但是，不久以后，变为坐部伎、立部伎，以演奏形式作为组合方式时，就逐渐地在打破地区、国家的界限，而相互交流，渐次华化。以上所说是属于对外来乐曲的原样吸收及其逐渐中国化。与此同时，还有在创作中吸取外来音调的，如：唐玄宗在创作《霓裳羽衣曲》至一半时，恰好河西节度使杨敬述进献《婆罗门曲》，也就又加用了《婆罗门曲》的音调而写成了全曲。从曲名看，《婆罗门曲》可能是印度乐曲，因此，《霓裳羽衣曲》可以看成是中国作曲家部分地吸收印度的音乐素材而写成的一部新作品。

②外来乐器的运用。伴随着各地区、各国音乐的传入，亦传进了种类繁多的乐器，如：竖箏篪、曲项琵琶、五弦琵琶、笛、箫、贝、铜角、笙、铜钹、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、羯鼓、答腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓、齐鼓、担鼓、正鼓、和鼓、箏箒、双箏箒等。其中，最重要的乐器是曲项琵琶和箏箒。曲项琵琶，曲项，音箱作梨形，有四弦，四相而无品，弹时用木拨鼓弦。约在公元350年前后与五弦琵琶一起由印度传入我国北方，公元551年以前已传到南方，

后来成为唐代音乐的主要乐器，并在乐器形制、持琴法、演奏技巧等方面均有发展。筚篥，木制管子，上开9个按孔，管口插芦哨，约公元384年（即吕光据凉州时）随龟兹乐传入内地，它在宋代成为“众器之首”，称为头管。

③外来乐调的传入。与琵琶同时，西域音阶、五旦七调理论传入中原，对传统的宫调理论形成冲击。其中，最为著名的是公元568年随阿史那氏到北周的龟兹乐工苏祇婆引进的“五旦”“七调”理论。这是苏祇婆从他父亲那里学来的西域的音乐理论。“五旦”即五宫，“七调”即婆陁力（宫）、鸡识（商）、沙识（角）、沙候加滥（变徵）、沙腊（徵）、般赡（羽）、俟利箎（变宫）等七种调式。这种理论传入中原后，至隋初，由郑译将它与古代乐制相结合，根据龟兹琵琶五旦七声的体系而推演成十二均，又将古代的十二律旋相为宫的理论用于琵琶上的十二均，于是形成八十四调，此后，隋唐的许多音乐也就纳入这一乐制的范围之内。（见《隋书·音乐志》）

④外来乐队的民族化。从九部乐、十部乐的有关记载看，各部乐队均有较为完整的规制，保留着每个地区、各国乐队编制的特点。但是，其中也可以看出相互交流、融合的情形。如：西凉乐队中，琵琶、五弦琵琶、大小筚篥、腰鼓、铜钹等是龟兹乐队的特性乐器；钟、磬、弹箏、搥箏、笙、箫、长笛等又都是汉族传统乐器，因此，可以说，西凉乐队是汉族与龟兹的混合乐队。

⑤外来乐人对发展中国音乐的贡献。如第一节第二部分所述，唐代音乐的发展是与少数民族音乐家和外国来华的音乐家的贡献分不开的，这些音乐家一方面带来西域音乐、外国音乐，另一方面又将这些音乐与中原音乐予以融合，从而为中国传统音乐带来了生机，推动着中国传统音乐的发展。

这一时期中国传统音乐国际化的另一方面含意是：中国音乐的世界化。即：中国音乐以其辉煌的成就给世界许多国家（尤其是亚洲邻国）以重要的影响。其中较为典型的是中国音乐对朝鲜、日本的影响。

中国和朝鲜的音乐文化交流早在汉代即已开始，当时的高句丽由于受中国的影响，音乐发展水平高于三韩（辰韩、马韩、弁韩）。中国的鼓吹乐、琵琶（阮）、箏等乐器已在高句丽流行。至唐初，由朝鲜派遣来华的留学生，络绎不绝。公元840年，从唐朝一次回国的留学生人数就达105人。至12世纪初，朝鲜音乐分为《唐乐》、《乡乐》两类，其中，唐乐的乐器都与中国乐器相同，显然是中国传过去的音乐。

中国与日本自汉魏六朝以来在音乐文化方面就有密切的联系。南北朝末期，中国乐器已传入日本。隋唐期间，两国交往更为密切。从隋高祖开皇二十二年（公元600年），至唐昭宗乾宁元年（公元894年），近三百年间，日本派到中国来的“遣隋史”、“遣唐史”，共达22次。其中包括一定数量的音声长和音声生。音声长是为在唐朝宫廷中朝贺、拜辞时演奏日本音乐而来的日本音乐名手。音声生是专来学习中国音乐的留学生。他们中的许多人回国时都将中国音乐的乐器、乐谱、乐曲带回了日本。如：公元717年入唐，735年回国的额备真备曾带去《乐书要录》十卷以及律管、方响等；公元805年回日本的学问僧最澄、义空曾携回唐乐器多种；公元838年到扬州的藤原贞敏向扬州衙前乐第一部的琵琶博士廉承武学习琵琶弹奏技巧，在廉承武的指导下，藤原贞敏很快便能“殫尽其妙”，亦学会“新声数曲”，归国时，廉还授与他数十卷乐谱，赠送琵琶两面。藤原贞敏回国后曾任雅乐寮的雅乐助，对日本音乐的发展作出了重要的贡献。此外，琴曲《幽

兰》的乐谱——唐卷子本《碣石调幽兰谱》以及唐代乐工石大娘等传谱的《五弦谱》至今仍保存在日本。据《仁智要录》记载，当时传入日本的唐代大曲有《破阵乐》、《上元乐》、《武媚娘》、《夜半乐》等。

在中国传统音乐的新声期中，最具典型意义的是歌舞大曲。这是综合器乐、声乐和舞蹈于一个整体而连续表演的一种大型艺术形式。其结构形式一般分为三大部分，每一部分又包括若干段。（一）散序，是一种节奏自由的引子，以器乐演奏为主，有若干遍，每遍一个曲调，末以称为“鞞”乐段过渡到慢板。（二）中序，又称拍序或歌头，一般以抒情的慢板歌唱为主，并配有舞蹈。包括若干段落，其中还有节奏略快的撚和正撚。（三）破或舞遍，以快速的舞曲为主，器乐伴奏，有时亦配以歌唱，其中又有入破、虚催、滚遍、实催、歇拍、煞滚等区分。大曲的代表性曲目，有《霓裳羽衣曲》、《绿腰》、（《六么》、《乐世》）等，此外见于唐诗中的曲目还有：《凉州》、（《梁州》）、《薄媚》、《伊州》、《甘州》、《玉树后庭花》、《雨霖铃》、《柘枝》、《三台》、《浑脱》、《剑器》、《熙州》、《石州》、《水调》、《破阵乐》、《春莺转》等。

三、中国传统音乐的整理期

中国传统音乐的整理期大约在公元十世纪至十九世纪，这一时期包括辽、宋、金、元、明、清。其政治上的特征是：从纷乱和分裂到相对的统一，又从南北的对立到空前规模的多民族国家的统一政权的建立，及其在相当长时期内的相对稳定。

宋代以来，随着城市经济的发展，市民阶层的力量也日益壮大。与此相应，产生了反映市民生活的音乐艺术，出现了诸如城市民歌、曲子、散曲、鼓子词、诸宫调、戏曲等等新的体裁形式。

这一时期的中国传统音乐，与前两个时期的等级化、国际化特征相对而言，具有世俗性和社会化的特点。

所谓世俗性，就是与普通平民阶层保持着密切的关联。此时期的传统音乐在内容方面，既有反映时代社会矛盾的戏曲剧目如《窦娥冤》等，亦有直接反映人民群众日常生活的小戏剧目《王小赶驴》、《王小借年》、《打猪草》、《夫妻观灯》，还有表现人民群众反对封建禁锢、争取自由爱情生活的《西厢记》、《白蛇传》、《陈三五娘》、（《荔镜传》、《荔镜记》）等。

社会性，指的是此一时期的中国传统音乐，无论在演出人员和观众、听众对象方面，都已具有更为广泛的社会基础。与民俗行事相结合的演出场合，音乐艺术脱出了宫廷、官家藩篱，而走向一般庶民阶层，为更广泛的群众所接受。在演出人员方面，既有以戏曲、说唱和卖艺为谋生手段的职业性艺人和班社，亦有在农闲和迎神赛会中以音乐演出为自娱手段的业余音乐爱好者，还有在政务与学业之闲暇以传统音乐的唱奏为陶情冶性手段的文人纨绔。随着社会基础的广泛，使音乐艺术亦出现多种不同的风格流派。

在音乐理论方面表现出对前一时期的继承与清理。

宫调理论的清理，数目日减。宋代通行俗乐二十八调，至元代，北曲有十七调，南曲为十三调；及明代，仅有九宫；清代搜罗歌谱，作《九宫大成谱》，南北曲各十二宫调。而民间许多乐种中，又有以四宫为重的现象。这些宫调的现象与理论虽多有变化，但亦为前代理论之传承。

“起调”“毕曲”理论的兴起，使传统音乐由“重宫不重调”往“宫调并重”的方向发展。

与上同时，此一时期在音乐形态特点的许多方面亦已经过实

践的检验逐渐趋于凝固定型化，如：音响表现形式的单音性，旋律音调的五声性，记谱方式的时值定性和音高定量相结合，与语言声调紧密相关的行腔和“腔韵”贯穿的结构原则，节奏节拍的散整结合和慢、中、快的发展规律，曲式结构的渐变规律……等等。

在音乐作品中所蕴涵的民族性格、感情气质方面，一方面是统治者从维护封建秩序出发，继续前两时期所强调的“中和”规范，提出“乐教”、“诗教”，提倡“淡”、“和”的音乐观；另一方面是在普通庶民之中亦已在民歌、戏曲小戏音乐中流露出以音乐表达真情实感的观点。这后一种倾向虽然屡经统治者禁止取缔，但却为传统的新变带来了生机。

在这一时期中，戏曲艺术的发展和繁荣，成为代表性的特征。

戏曲音乐，上承前代，下接后世，并广泛吸收当代音乐的新成果，于是成为集古今音乐大成的音乐宝库。这些音乐中，既存留着唐宋大曲的余绪，又保存了宋词、元曲的词曲音乐，更从各地民间音乐中吸收养分，哺育了明清时代的几种四大声腔。如：明中叶流行的海盐腔、弋阳腔、余姚腔、昆山腔；清乾隆年间流行的南昆、北弋、东柳、西梆；以及明代以来的昆腔、高腔、梆子腔、皮黄腔。自宋以来，在各地还出现了许多地方性的声腔。如：福建莆田、仙游一带的“莆腔”，泉州一带的“泉腔”（“下南腔”），广东潮汕一带的“潮腔”，兴起于江苏一带而往南方各地扩散的滩簧腔以及吹腔、罗罗腔等。

第三节 吸收、融化、创新

在漫长的历史进程中，中国传统音乐经历过无数次对外来音乐文化的吸收，然而，一经吸收，往往接着就对新的因素进行融化，使原有的面貌发生变化，而推动传统音乐的创新。吸收、融化、创新，中国传统音乐就是在这无数次的新的循环往复中得以发展。在前节所述的三大历史时期的传统音乐的流变中，第二时期“新声期”对外国音乐和四域音乐的吸收、融化，是颇具典型意义的。

魏晋南北朝时期，玄学音乐思想、少数民族音乐和外国音乐的冲击，曾经引起了传统礼乐思想、乐律制度、音阶、宫调理论的混乱，对于这些冲击，传统音乐表现出了巨大的融合和消化能力。然而这一融合消化过程是十分漫长的。对其中一些方面，甚至采取了类似牛的刍胃对食物处理的方式，先把那些不容易消化的东西吸收、贮存起来，创造一个咀嚼消化的中转站，经过这一过程，再求得与原有传统音乐的融合。有的学者在论述中国封建社会的超稳定结构时，称之为“反刍”。魏晋南北朝时期大量少数民族音乐、外国音乐的传入内地，就曾经历过一个吸收、贮存的阶段，这一阶段甚至延续到隋、唐，到唐代末期才完成各种音乐之间的融合消化，形成新的俗乐。其间大致经历了如下三个阶段。

1. 西晋灭亡至唐初（公元316年～712年），雅（宫廷雅乐）、

胡（少数民族音乐和外国音乐）、俗（民间音乐）三乐鼎立。此前，汉代以雅乐、俗乐为主流，分别来自长城以北地区及伊朗、西域地区的少数民族音乐和外国音乐已开始传入。至南北朝，少数民族音乐和外国音乐大量东传。五世纪至七世纪之间，西域音乐东流，结果成为西域音乐最隆盛的时期。隋朝统一中国后，首先着手复兴雅乐；接着，七部伎、九部伎的设立，乃选择胡乐及俗乐中具有代表性的音乐，按一定程序进行演出。至此，雅、胡、俗三乐成为鼎足三立形势。雅乐，是集权国家统治者的宫廷皇室统治国家的象征，与民间并无直接关联。俗乐，乃民间乐舞，经扩大规模，加入文人士大夫之琴乐，亦供宫廷宴庆之用。胡乐，是来自西域及边陲少数民族和外国的音乐，大部分亦属于宫廷享受。唐初，除上述三乐之外，尚有燕饷雅乐、散乐、军乐，一方面供宫廷贵族的声色之娱，另一方面为显耀唐室国家权威而供用于礼仪场合。

2. 唐朝中叶（玄宗时期，公元712~755年），胡乐、俗乐的融合。胡俗融合，早已开始。但在此时期更趋盛势。其标志有二：一是二部伎之成立，把原来按地区、国家来源起名的西凉乐、龟兹乐、高昌乐、安国乐、康国乐、天竺乐、高丽乐、疏勒乐、扶南乐等，改变成为按演奏形式命名的立部伎、坐部伎。其中，立部伎八曲：安乐、太平乐、破阵乐、庆善乐、大定乐、上元乐、圣寿乐、光圣乐；坐部伎六曲：燕乐、长寿乐、天授乐、鸟歌万岁乐、龙池乐、小破阵乐。坐、立二部伎实为融合雅、胡、俗三乐所产生的一种礼仪乐。二是天宝十三（公元754）年的胡部新声与道调法曲之合作，杜佑《理道要诀》记有“天宝十三年七月十日太乐署供奉曲名及改诸乐名”所列举的220多曲中，改变曲名者58曲，其中胡名改为唐名者47曲，唐名仍更改为新唐名者11曲，

此种改变并非只是曲名的改变，其基本精神实为胡曲之中国化性质。

3. 唐末（玄宗以后时期，公元 756～907 年），新俗乐的确立。唐朝末叶的音乐已超过胡俗乐融合的境界，而形成新俗乐，及雅俗乐对立的体制。在此新俗乐确立的过程中，引人注目的是坐部伎系的优势，若简言之，唐末俗乐实际上是除雅乐以外的所有音乐的通称；就坐部、立部系统区别之，系属于坐部。

以上三个阶段，实际上也反映了中国传统音乐中，处理新旧音乐之间，中原音乐与四域音乐之间，中外音乐之间等诸方面关系的大略过程。如果说，在第一阶段，是着重于兼收并蓄、兼容并包的“吸收”的话，那么，第二阶段就是努力使中原音乐与四域音乐、中国音乐与外国音乐之间相互交融消化的过程，进而，付出巨大的创造性劳动，推陈出新，形成面貌为之一变的、与原来传统音乐既有紧密联系又多有发展的“新乐”。因此，我们可以说：“吸收—融化—创新”是促成中国传统音乐往前发展的三部曲。

参考文献：

1. 范文澜《中国通史简编》（人民出版社，1964 年 8 月第 4 版，北京）。
2. 藤堂明保《汉字及其文化圈》（日本光生馆，1981 年 7 月 1 日 4 版发行，东京）。
3. 沈草农、查阜西、张子谦编著《古琴初阶》（音乐出版社，1961 年 10 月第 1 版，北京）。
4. 杜亚雄编著：《中国少数民族音乐》（中国文联出版公司，1986 年 12 月第 1 版，北京）。
5. 欧阳予倩主编《唐代舞蹈》（上海文艺出版社，1980 年 8 月第 1 版，上海）。
6. 杨荫浏著《中国古代音乐史稿》上下册（人民音乐出版社，1981 年 2

月第1版，北京）。

7. 吴钊、刘东升编著《中国音乐史略》（人民音乐出版社，1983年3月第1版，北京）。

8. 黄翔鹏《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》（《音乐研究》，1981年第1期）。

9. 李纯一《曾侯乙钟磬铭文考索》（同上）。

10. 黄翔鹏《先秦音乐文化的光辉创造——曾侯乙墓的乐器》（《文物》1979年第7期）。

11. 沈知白著《中国音乐史纲要》（上海文艺出版社，1982年12月第1版，上海）。

12. 复旦大学历史系编《中国传统文化的再估计》（上海人民出版社，1987年5月第1版，上海）。

第二章

中国传统音乐的构成

- 第一节 民间音乐 (51)
- 第二节 文人音乐 (82)
- 第三节 宫廷音乐 (118)
- 第四节 宗教音乐 (129)



中国传统音乐大致由以下四个部分构成：民间音乐，文人音乐，宫廷音乐，宗教音乐。

第一节 民间音乐

一、民间音乐及其特征

民间音乐，指的是由普通庶民百姓集体创作的、真实地反映了他们的生活情景、生动地表达了他们的感情愿望的音乐作品。与现代专业作曲家、或历代文人创作相比较，民间音乐有以下特征。

（一）创作过程的集体性

在历代文人创作或现代专业作曲家的创作中，一般说来，其创作过程是作曲家个人单独进行的。但民间音乐却不同，它的创作过程是个人和集体融合在一起的，甚至个人的创作活动完全为集体所淹没。它们有的是在集体场合中许多人的即兴创作。如：许多人在一起扛木头时，为了统一步伐，协调动作，其中有一人领头唱起了劳动的呼声，其余人跟着应和，如此一呼一应循环往复所形成的扛木号子，就凝聚着参加扛木劳动的所有人的音乐创造。又如：山歌对唱时，双方各自也往往有多人参与集体创作。也有的是个人创作出来后，在流传过程中，不断修改、丰富和完善。但不管是哪一种，只要符合人民群众的功利和审美需求，为他们所喜爱和接受，他们就理直气壮地拿来歌唱，并且在传唱中加进

自身的创造性劳动。因此，民间音乐就成了集体智慧和才能的荟萃，而往往没有作者的名字。

（二）传播方式的口头性

民间音乐往往是口耳相传的艺术。当人们接触到它的时候，不是靠文字记载，而是靠听觉、视觉，从具体的音乐音响中得到感受。过去，即使是专业性的戏曲艺术的传授也是听凭口传心授，这一方面固然是由于劳动群众长期被剥夺了享受文化的权利，无法以书面记谱方式进行传承；但另一方面却是由于书面方式不利于传统艺术的风格、神韵和细微的感情体验及艺术表现的传授和继承。口头性的传承方式便于即兴性的创作，也便于思想感情的表达，使民间音乐获得了更为生动活泼的特点；便于传播，具有广泛的群众性。当然，这种口头性的传播方式也带来局限性，由于没有用乐谱方式固定下来而容易散失和遗忘，由于乐谱的过于简化使记写方式有许多不完备，对历史面貌的保存不利。

（三）音乐曲调的变易性

在民间音乐中，我们经常看到同一首民歌、同一支曲牌，在不同时间、不同地区，由不同人表演，有不同的唱奏法。其变易成因有地域性、内容性、审美性和表演者的即兴性处理等。

1. 地域性变易

不同地区的人民群众，在长期的生活中，形成了不同的音乐审美习惯和常用的音乐语汇，他们在演唱同一首民歌、戏曲曲调，或演奏同一首器乐曲牌时，往往用自己所惯用的音乐语汇来改造它，这就形成了同一曲调的地域性变化。如：同一首《茉莉花》，在江苏一带流行，旋律多为大二度小三度的级进，成回绕曲线状，迂徐绵邈，委婉缠绵，含蓄内在；在河北一带流行的，则旋律跳跃活泼，情绪开朗热情，诙谐风趣。

〔谱例 2-1〕

茉莉花 江苏

好一朵茉莉花，好一朵茉莉花。满园
花 草 香 也 香 不 过 它。我 有 心 采 一 朵
戴，看 花 的 人 儿 要 将 我 骂。我 有 心
采 一 朵 戴，又 怕 来 年 不 发 芽。

〔谱例 2-2〕

茉莉花 河北

好(哎)一朵茉莉花，好(哎)一朵茉莉
花 满 园 (怎么) 开(也) 花(也呵)
比(也)不 比 它。奴(哎呵)有 心
摘(也哎哎呵)朵 戴，(哎呵也呵)又 恐 怕(那个)看 花 人 儿
骂。

2. 内容性变易

在民间音乐的流传过程中，同一首曲调经常被填进不同内容、不同感情的歌词，为了适应新的内容、感情表达的需要，人民群众在演唱时往往对曲调的许多因素进行改造变化。如：《刨洋芋》，原是一首表现劳动人民对劳动的热爱和歌唱内容的山西民歌，后半拍起唱与切分相结合的节奏型，以四度、五度、七度、八度跳进为特点的旋律进行，富于生活化的感叹衬字的运用，使乐观主

义的情绪溢于字里音间。

〔谱例 2—3〕

刨 洋 芋

山西



昔时, 随着山西人的“走口外”, 为了谋生, 长年漂泊他乡, 思念故土亲人之情油然而生, 他们就情不自禁地在自己所熟悉的曲调中填入了新词: “城头上跑马, 掉不回头, 思想起咱们的包头, 我就两眼儿抖。” 由于内容情绪的差异, 原有的曲调的机械套用已经不能适应需要, 因此, 在演唱过程中, 产生了曲调的改造, 以平稳徐缓的节奏代替原有的富有活力的律动, 以二度级进为主的旋律代替原有四度、五度、七度、八度跳进为特征的旋律进行, 谱中第三小节“变宫”音的运用更增加了内心凄楚悲凉情绪的表现。

〔谱例 2—4〕

城头上跑马

绥远



此后, 当地年青姑娘又在此曲调中填入了表达对自己心上人钦仰爱慕之情的唱词, 在演唱过程中, 曲调又为之一变, 宽广舒展的节奏, 在级进中不时地间插以大幅度跳进的音调, 使姑娘内

心的激动与委婉深情的表现达到了水乳交融的境地。

〔谱例 2—5〕

康 板 调

内蒙古

满 天 的 星 星 没 呀 没 有 云， 全 村 庄 挑 上 了 你 一 个 人，
山 沟 山 庄 里 十 样 样 草， 哥 哥 你 就 有 十 样 样 好。

3. 审美性变易

同一乐种中，在不同地区，或同一地区的不同阶层，或同一地区同一阶层的不同个人之间，由于审美观点的不同，往往形成不同的艺术流派，这些艺术流派对曲牌的不同处理方法也是引起曲调变易的重要因素之一。

例如：同是京剧的二黄原板，在谭富英、余叔岩、杨宝森、言菊朋的演唱中，就有许多差别。谭富英在《洪洋洞》中饰演杨延昭病时所唱的一段二黄原板，情绪低沉哀伤，但行腔端庄大方，本谭派正宗。余叔岩在《搜孤救孤·定计》中唱的二黄原板，行腔朴实简洁，具有余派唱法上紧凑峻峭的特点。杨宝森所饰演的《文昭关》中伍员唱二黄原板，以其富有激情和变化的唱法，着重表现了剧中人物焦急复杂的心情，发挥了二黄善于表现悲愤情绪的特长。言菊朋在《让徐州》中所演唱的二黄原板，又以其注重字音的抑扬顿挫、高低起伏为特点，唱腔中常有意想不到的起伏跌宕，如第一句末尾“珠泪滚滚”后面的旋转而下的大腔，以及第二句末尾“要你担承”的抑扬处理，都是甚为奇特巧妙的变化。

〔谱例 2—6〕

京剧：二黄原板流派唱腔之比较

(1) 谭富英《洪洋洞》

为 国 家 哪 何 曾 半 日 闲 空， 我也曾 平服了塞北西东。

(2) 余叔岩《搜孤救孤》

娘 子 不(哇)必 太 烈 性， 卑 呀 人 言 来 你 是(呵) 听。

(3) 杨宝森《文昭关》

心 中 有 事 难 合 眼， 翻 来 覆 去 睡 不 安。

(4) 言菊朋《让徐州》

未 开 言



4. 即兴性变易

即兴性或偶然性因素所引起的曲调变易，指的是由于唱奏者情绪、兴致、身体、嗓音条件等方面的影响，同一个人在不同时候唱奏同一首曲调时，往往也有不同的变化。

此外，尚有由于人们记忆力的不同、口头表达能力的差异等所引起的不自觉的改动。

二、中国民间音乐的类别

对于中国民间音乐的分类问题，多年来通行的五大类分类法具有一定的科学性，并在实践中起了一定作用，只是像福建南曲、新疆十二木卡姆、西藏囊玛等一些乐种往往兼具两种或两种以上类别的特征，难以归属，因此，似当另设一类——综合性乐种。于是从整体看亦似当有六大类分类法：（一）民间歌曲，（二）歌舞音乐，（三）说唱音乐，（四）戏曲音乐，（五）器乐，（六）综合性乐种。

三、各类民间音乐分述

（一）民间歌曲

简称民歌。是中国各族人民在长期劳动生活和社会生活中集

体创造出来的、最能直接反映现实、被人民群众所普遍掌握、广泛流传的一种短小的歌唱艺术。

民歌按其歌唱场合和艺术特点还可分为：劳动号子、山歌、小调和长歌。

1. 劳动号子

这是劳动人民在劳动过程中创造出来的、直接配合着劳动的歌唱。在北方常称《吆号子》，南方常称《喊号子》，随着劳动项目的多样，各地劳动人民创造了多种不同的劳动号子。其中主要的有：(1) 搬运号子，包括装卸号子、挑担号子、抬工号子、板车号子等。(2) 工程号子，包括打夯、打硪号子、采石号子、修建号子、伐木号子等。(3) 农事号子，有车水号子、舂米号子、打麦谣、耨草歌、放牛歌等。(4) 作坊号子，包括盐场号子、竹麻号子等。(5) 行船号子，包括黄河、川江、澧水、闽江以及全国各地的船夫号子。(6) 捕鱼号子，包括渔民们从事拉网、起帆、摇橹、装舵等劳动时的歌唱。

总的说来，劳动号子在音乐上的特点是刚毅有力、节奏强烈规整，在重体力劳动中，强弱交替较为均匀、准确，旋律具有口语化的特点，常出现四度、五度的跳进。由于它直接产生于劳动，伴随着劳动过程歌唱，所以，音乐中的各个方面要素都与劳动生活有紧密联系。现将劳动号子的艺术特点分述如下：

(1) 号子的节奏与劳动的节奏相适应。

人们在劳动时，并不是徒然地歌唱，歌声起着统一节奏、组织劳动、调剂劳动情绪的作用。由于劳动的要求，歌曲的节奏必然与劳动的节奏相适应，随着劳动生活的丰富多样，因此，劳动号子的节奏也是千变万化。一般说来，劳动号子的节奏与劳动的强度成正比。即：劳动强度越大，配合着该种劳动的号子节奏性

越强；劳动强度越小，配合着该种劳动的号子的节奏性就越弱。

(2) 号子的旋律随着劳动情况的变化而变化。

劳动生活一般可分为两种类型：一种是较重的体力劳动或者是节奏性较强的劳动，一种是节奏性不明显或是劳动量较轻的体力劳动。反映在劳动号子中，劳动量的轻重和劳动节奏的强弱也影响着劳动号子的旋律性，一般说来，当劳动量较轻或节奏性不明显时，劳动号子的旋律性就比较强；反之，劳动量越重，节奏性加强了，旋律性就减弱了。

(3) 劳动号子的结构单纯多反复，并且紧密配合劳动。

号子的结构一般比较短小，有着比较单纯的曲调，随着劳动动作的连续不断的重复，劳动号子也循环反复。有些劳动号子是简单的一个乐句曲调的反复，形成简单的反复乐句；有些是由两个乐句构成的单乐段及其重复；有些是由变化一段体组成。此外，在某些劳动种类中，由于劳动过程和劳动环境的复杂多变，其各阶段或在各种劳动环境、环节中歌唱的曲调亦必须变化，如果将这些曲调连接起来，亦就组成了多段体的劳动号子。如：《川江船夫号子》就包括平水号子、见滩号子、上滩号子、拼命号子、下滩号子等，随着劳动过程的变化，音乐也相应变化，各段相互间在节奏、旋律方面都有鲜明的对比。

(4) 一领众和的歌唱方式

集体劳动的形式决定了歌唱的方式。由于劳动者通过号子来组织劳动、统一节奏，所以，通常由一人领唱，担任指挥，众人应和，形成一呼一应、一问一答似的一领众和的歌唱方式。领唱与和腔的配合形式有：①半句中的和腔。②唱完一句之后的和腔。③在下句的最后一字前开始和腔。④联句式的和腔。⑤唱完一段后的和腔。⑥领唱与和腔相互交错叠置。

2. 山歌

山歌是劳动人民在山间野外抒发内心感情的一种抒情小曲。当人们在砍柴、割草、采茶、放牧、赶脚时，往往就触景生情，引吭高歌，随意地抒发自己的内心感情，这样唱出来的歌统称为山歌。各地山歌名称不一，陕北称“信天游”，山西叫“山曲”，内蒙古名之“爬山调”，西北“花儿”，四川“晨歌”（“神歌”）等等，都属于山歌范畴。在牧区也叫“牧歌”，在茶区亦称“茶歌”。

山歌具有如下艺术特点：

（1）歌词：首先是即兴性强，随编随唱，内容十分广泛。其次是常用“比”“兴”手法。“比”就是比喻，以此一事物来比喻他一事物，如：“砍柴莫砍葡萄藤，好女不爱闲游浪荡的无用人”（《赶马调》），“五谷里那田苗子要数高粱高，一十三省女儿家唯有兰花花好”（《兰花花》）。“兴”就是兴起，触景生情，由此一事物引发对另一事物的联想，如：“太阳出来喜洋洋，挑起扁担上山岗”（《太阳出来喜洋洋》），“月亮出来亮汪汪，想起我的阿哥在深山”（《小河淌水》）。再次，句子通常比较短小，多七字一句，唱时往往加入一些衬词衬字。

（2）曲调结构：句法比较简单。常见的是上下句结构。其中最简单的就是上下句所用的音调材料基本相同，只在结束有所不同的所谓“同干”结构（就好像是同一株树干上生长出来的两个枝桠似的）。信天游的常用句法，是上句分成两个小部分，在半句的地方有一个延长音，下句是一气呵成。南方的山歌则常由四句组成，句子较短小，其中第四句常与第二句相同，只是第三句与第一句略有不同。此外，尚有两段体、四句插衬、五句体、加“赶句”、加垛句等等较为复杂的结构形式。

（3）节奏和旋律：山歌节奏的最大特点是比较自由，由于不

受节奏性动作的限制，时而拉得很长，时而又很快地把好几个字带过去，并且很难用固定规范的拍子记号来标记。山歌的旋律进行中常有较大的音程跳进，从地域情况看，北方《爬山调》的跳进特别大，南方较小，但与同一地区的小调歌曲比较，山歌的旋律音程往往比小调要大一些。

(4) 山歌的演唱方式通常是独唱、对唱，在南方的一些少数民族（如：侗、苗、瑶、壮、畲等族）的山歌中还有多声部的重唱。山歌演唱前往往有加上歌头或吆号性喊句；演唱时多把嗓音提高，真假声相结合；演唱者常对曲调进行即兴性变化。

3. 小调

小调是老百姓在日常生活中歌唱的、流传比较广泛的一种抒情小曲。它多是在城镇中形成发展起来的。如果说山歌是“山野之曲”的话，那么，小调就是“里巷之曲”。从广义说来，除劳动号子、山歌以外，其他结构形式比较规整、节奏比较匀称、曲调比较委婉流畅、感情表达比较细致曲折的民歌，都属于小调。它有如下艺术特点。

(1) 小调的歌词往往是预先编写好的，文学性较强，有的还把一些著名的故事编成一段一段来歌唱，如《孟姜女》就是把孟姜女的悲惨遭遇一个月编成一段，从一月唱到十二月；还有《十月怀胎》、《长工歌》等等亦是如此。

(2) 小调歌曲的曲式结构与山歌、劳动号子比较起来要匀称一些，并且比山歌、号子来得复杂。其基本结构是由“起承转合”的四个乐句组成一段，如《孟姜女》、《走西口》、《茉莉花》等等。但亦有加过门、曲间插衬、句尾扩充等变化。

(3) 小调歌曲的节奏比较整齐平稳，旋律多级进或回绕曲线进行，给人以婉转华丽的感觉。尤其是江南小调，听起来格外柔

婉优美，如《姑苏风光》、《九连环》等。

(4) 小调的演唱形式主要有独唱、对唱。常在演唱时加入伴奏，伴奏乐器有二胡、三弦、琵琶、扬琴、笛子等，基本伴奏形式是随腔，但由于在曲调中加了花音装饰和在乐句间歇处加入托垫音，以及过门的运用等，使音乐得以丰富，加强了协调和连贯的效果。

4. 长歌

长歌是与小调相对而言，泛指一些结构长大的大型民歌体裁。主要有：(1) 风俗性长歌，如《孝歌》、《伴嫁歌》，侗族《大歌》和《拦路歌》等等。(2) 长篇史诗歌曲，如：云南彝族（撒尼）的《阿诗玛》、彝族的《梅葛》、畲族的《盘瓠歌》、《麟豹王歌》、苗族的《开天辟地歌》、《说古歌》、傣族的《召树屯》、布依族的《出兵记》、《洪水朝天》、瑶族的《千家洞》、藏族的《格萨尔王传》、仫佬族的《伏羲兄妹》、《八寨赵金龙》等等。

长歌一般都和不同民族不同地区的民间习俗相关联，风俗性长歌更是伴随着特定的风俗性活动而歌唱。如：南方一些地区在新娘出嫁前数日有邀集亲朋来家歌唱的习俗，称之为《坐歌堂》，或唱《哭嫁歌》、《伴嫁歌》，其内容多感谢父母养育之恩，倾吐姐妹依恋之情，亦有埋怨父母包办婚姻、斥骂媒人的。

长歌与小调比较主要有以下两个特点：(1) 结构长大。如：侗族《大歌》中的《奶嘎》（意即《歌之母》），共含十几段，每段都有相当篇幅。一首歌往往可以歌唱四十多分钟，甚至一个多小时。(2) 旋律音调多与语言声调结合紧密，朗诵性较强。

(二) 歌舞音乐

歌舞音乐指的是伴随着民间舞蹈的歌唱和器乐演奏。

中国民间舞蹈种类繁多，形式多样。在汉族地区普遍流传的

有龙舞、狮舞、秧歌、花鼓、打莲湘、跑旱船、车灯、太平鼓、竹马灯、高跷等。而且在各类中还有多种变体，如龙舞就有龙灯（火龙、彩龙）、布龙（打龙）、草龙、段龙、百叶龙、板凳龙、纸龙、香火龙、星子龙、鲤鱼龙、牛龙、罗汉龙、花篮龙、断头龙等几十种之多。同是流行于北方各地的秧歌，河北、山东、陕西、东北等地的跳法各不相同；同是西南的花灯，云南、贵州、四川演法各异。少数民族的歌舞更是多样，蒙古族有安代舞、鄂尔多斯舞，朝鲜族有农乐舞，维吾尔族有刀郎舞，藏族有果谐、弦子、堆谢、囊玛，瑶族有长鼓舞，苗族有芦笙舞，侗族有多耶，土家族有摆手舞，高山族有欢乐舞，畲族有龙头舞、捕猎舞、铃刀舞、龙伞舞等。

歌舞音乐大致具有以下艺术特点：

（1）载歌载舞，歌舞结合。

在中国传统歌舞艺术中，除了部分是纯以器乐伴奏的舞蹈之外，大部分是歌唱与舞蹈相结合的歌舞，形成了诗歌、音乐、舞蹈三者有机联系的综合艺术。诗歌与音乐赋予歌舞以明确的内容，舞蹈赋予歌舞以鲜明的形象，所谓“歌以咏言，舞以尽意”。使歌舞这一艺术形式易于被群众理解，而深受群众欢迎。

（2）歌舞音乐在旋律、节拍、节奏上的一些特点。

歌与舞的结合使歌舞音乐同时具有了民歌的歌唱性与旋律性和舞蹈的节奏性与动作性。在歌舞结合的歌唱部分，大部分直接来源于当地的民间小调，但由于它配合着舞蹈而歌唱，所以它在演唱时，具有一些与一般小调所不同的特点：①曲调更为明朗活跃，旋律线条较朴直，楞角鲜明。②节拍规整，多二拍子、四拍子，强起强收。③节奏明快有力，富于动作性，其中，不时有附点音符和切分音出现，以活跃气氛。④结构更为匀称，多对称句

式，常用单歌式反复结构，也有两段或两段以上的复歌式结构。⑤常有器乐伴奏，以丝竹乐居多，在较为刚健粗犷的歌舞中则以打击乐为主。

（三）说唱音乐

说唱艺术是说（白）、唱（腔）、表（作）三位一体的艺术。

中国说唱音乐的品种十分丰富，全国现存曲种达二百多个。大致可分八类：（1）鼓词类。由元、明时期的“词话”发展而来，清以降，主要盛行于北方，明显的特点是演员在演唱时自己击鼓掌握节奏。此外，常用三弦、四胡、板和琵琶伴奏。主要曲种有：河北地区的京韵大鼓、西河大鼓、乐亭大鼓、木板大鼓、梅花大鼓、唐山大鼓，山东的梨花大鼓、胶东大鼓，以及东北大鼓、安徽大鼓、湖北大鼓、浙江温州大鼓等。（2）弹词类。源于宋以来的陶真和元明的词话，包括清代以来杭州等地流行的南词、苏州扬州的弹词、广东的木鱼、广西流行的摸鱼歌等，目前流行的有江苏苏州弹词、湖南长沙弹词、福建闽北闽西的南词、浙江犁铧文书等。音乐曲调性很强，演唱风格细腻深刻，伴奏乐器以琵琶、三弦为主。（3）渔鼓类。源于明代道情，目前盛行的有湖北渔鼓、湖南渔鼓、广西渔鼓、山东渔鼓、莆仙梆鼓咚、四川竹琴、河南坠子等。唱腔简朴，多带吟诵性，主要伴奏乐器是渔鼓（由竹筒一端蒙以羊皮或蛇皮制成）和简板。唯河南坠子以坠琴为主要伴奏乐器。（4）牌子曲类。以许多曲牌联缀来表现故事内容的说唱音乐在宋代已有诸宫调等。目前流行的有河南大调曲子、单弦牌子曲、四川清音、青海赋子、兰州鼓子、陕西关中曲子（坐腔眉户）、扬州清曲、山东聊城八角鼓、广西文场、福建闽南锦歌、福州伡唱、湖南丝弦等。其结构形式大多由曲头、曲尾、中间插入许多曲牌联缀而成。伴奏乐器，北方以手鼓、三弦为主，南方以琵

琵琶、二胡为主。(5) 琴书类。以扬琴为主要伴奏乐器，外加箏、三弦、椰胡等，音乐风格优美抒情。目前较为流行的曲种有山东琴书、四州扬琴、贵州文琴、云南扬琴等。(6) 杂曲类。乃由民间小曲发展而来。以一两个基本曲调反复演唱的有广西零零落、浙江莲花落、河北太平年、山东四平调、闽东莲花落、闽西竹板歌等；虽具备多种曲调，但具体作品中仍只用个别曲调反复演唱的有天津时调等。此类曲种尚处于由小曲向更复杂的说唱音乐发展的过程之中。多用弦乐器伴奏。(7) 走唱类。这是指一些带有歌舞色彩的流动演员的说唱形式，如安徽的风阳花鼓、湖北三棒鼓、四川盘子、车灯、连厢词等。伴奏多以打击乐器配合一定的动作节奏。(8) 板诵类。即：没有歌唱的曲调，而按一定节拍朗诵有节奏有韵律的诗体故事的曲种。如北方的快板、山东快书、四川金钱板、闽南答嘴鼓等。以板子一类打击乐器作伴奏。

说唱音乐的唱腔结构大致可分四种类型：基本曲调反复的结构、基本曲调板腔变化的结构、曲牌联缀的结构、混合性结构。①基本曲调反复的结构，是由一个基本曲调反复歌唱而构成。如：广西渔鼓、安徽四句推子、闽西竹板歌、闽东莲花落、莆仙梆鼓咚等，都只有一个四句式或五句式的叙事性基本曲调。②基本曲调板腔变化结构，是以一种曲调为基础，经过反复变化而形成有各种节奏、板眼、速度和腔调变化的唱腔，以表现较为复杂的内容。如京韵大鼓、西河大鼓、乐亭大鼓、山东大鼓、河南坠子、广东南音等唱腔都属此类结构。其中，京韵大鼓的唱腔已具备一套完整的板式和腔调变化，其板式有慢板、紧板、垛板、住板等，在慢板中还有平腔、落腔、挑腔、起伏腔、预备腔、甩腔、长腔、悲腔等多种腔调。③曲牌联缀的结构，其唱腔是由许多种不同的曲调组成，就中有一种或数种为主，用于段子的头尾，中间加上多

种其他曲调作为牌子。如：单弦牌子曲的结构形式就是：曲头+数唱+若干曲牌+曲尾。其他如四川清音、湖南常德丝弦的结构形式亦与此类似。④混合结构。即：既有板腔变化又运用了某些曲牌。如：弹词，是以一个基本曲调及其反复结构为主，而吸收一些南方的山歌、小调、戏曲中的曲牌，如：《费家调》《丰富山歌》、《湘江浪》、《锁南枝》、《银柳丝》、《弦索调》、《乱鸡啼》、《点绛唇》等。另一种如山东琴书是曲牌体的部分板腔化，以民间小调《风阳歌》为主，使其板腔化，同时穿插以《叠断桥》、《铺地锦》、《娃娃腔》、《银纽丝》等小曲，以丰富自己的唱腔。

说唱音乐大致有如下艺术特点：

1. 与语言紧密结合。说唱本身就是一种语言艺术，在语言服从内容的前提下，音乐必须服从语言，而伴奏又服从唱腔。它以群众语言为基础，唱词的基本结构，每句节奏的处理，唱腔的形成，旋律的进行，都紧密地符合于语言规律。唱腔创作过程中，必须遵循依字行腔、唱腔吻合语调语势、完善地表达唱词的本质含意、唱腔因唱词结构的变化而变化等原则，使语言的自然规律和感情的表达紧相结合。如：京韵大鼓《罗盛教》开头的唱腔，就是既注意了唱腔与唱词四声规律的贴切，又准确地表达了唱词的语调语势和本质含意，使语言更富于音乐性和感人力量。

〔谱例 2—7〕

罗 盛 教
(京韵大鼓)

鸭 绿 江 水 浪 花 翻,

两 岸 人 民 是 血 肉 相 连。 罗 盛



2. 富有地方色彩。由于说唱音乐与语言紧密结合, 而各地方言的腔调又不同, 加以审美习惯的各异, 所以就形成了各种风格不同的各具特色的地方说唱音乐, 它们都具有浓厚的地方色彩。这些说唱音乐曲种, 无论从内容到形式, 从说白、唱腔到表演, 都和当地人民的生活紧相关联, 易为当地人民所喜闻乐见, 如: 用山东方言演唱的山东琴书、山东快书, 同样都表达了山东人民朴素豪爽的性格, 反映了山东人民的审美情趣和艺术爱好, 具有浓郁的山东地方色彩, 因此, 它们不仅为山东人民所喜爱, 更能在全国各地广泛流传。

3. 伴奏乐器简便, 演员乐器不离手, 演唱者往往兼当伴奏者。有许多曲种亦就由演唱者所掌握乐器而得名。如: 单弦, 过去就是一个人连唱而兼带弹奏三弦; 琴书, 也是由演唱者兼弹扬琴; 大鼓, 则由演唱者击鼓掌握节奏。其他如渔鼓、道情、竹板书、莲花落等曲种, 亦由演唱者自己掌握打击乐器而作为主要伴奏乐器。这种由演唱者兼当伴奏者的特点便于感情的自由发挥, 简化演出形式, 具有更为广泛的群众性。以弦乐器伴奏时, 主要伴奏手法有: ①按基本点伴奏。②按腔配点伴奏或随腔伴奏。③模拟伴奏, 民间称为“学舌”, 是用伴奏乐器随唱腔旋律进行而作模拟。④强弱衬托伴奏。即: 根据唱词内容, 按语言强弱规律, 在叙述部分

将伴奏音符减少、音量减弱，进入高潮时再衬以强烈的伴奏音响。

⑤接尾伴奏。

4. 叙事与代言相结合。说唱音乐往往由一两个演员模拟各种人物角色，用音乐和语言来表现一部完整的、富有戏剧性的故事。曲本主要是以第三人称作叙述，但为了加强故事中的人物形象的鲜明性，有时就需要演员以书中人物的身份，模拟书中人的口吻、姿态和性格，作第一人称的演唱和表演。当书中人物不止一个的时候，往往还需模拟多种角色。

（四）戏曲音乐

戏曲是音乐、舞蹈和戏剧三者紧密结合的综合艺术。它的声是音乐（唱和奏）或音乐化的声（念），它的容是舞蹈（舞和打）或舞蹈化的容（做），这两个方面结合起来，再配合舞台美术等其他条件，共同给戏剧的情节内容以优美动人的艺术表现。而这些综合性的特点又主要是通过演员体现出来的。因此，常静之先生说：“戏曲艺术，是演员在舞台上综合运用唱、念、做、打等艺术手段，装扮角色（剧中人物）表演故事，以情、理、艺动人教人娱人的戏剧艺术”（常静之《中国戏曲及其音乐》，黄河文艺出版社，1986年12月第1版）。

戏曲音乐作为整个戏曲艺术的重要组成部分，善于以其抒情性功能，叙事性功能和节奏性功能来刻画人物形象，渲染戏剧气氛，统一和调节舞台节奏。

据统计，中国戏曲剧种已达三百多个，分布于全国各地，与各地的语言、风俗以及其它民间音乐艺术形式均有密切关联，形成了多种不同的艺术风格，各呈异彩。然而，这诸多剧种之间的差别的重要标志之一就是音乐的不同。对这众多的剧种音乐，戏曲音乐研究家何为先生将其归纳为四大声腔系统与两大声腔类型

(何为《论戏曲音乐》，人民音乐出版社《戏曲音乐散论》，1986年7月北京第1版)。

四大声腔系统是：①昆腔系统。这是明代昆山腔历史发展的产物。现今流行于江苏、浙江、上海的苏昆（亦称南昆）是其直系。此外，在长期的流传过程中，形成了许多地方性分支，如：湖南的湘昆，四川的川昆，河北的北昆，浙江温州的永昆等。这些地方化了的昆腔剧种，虽因语言的变易，在风格上已各不相同，但由于昆腔演唱历来有定谱的传统，所以，这些昆腔剧种在音乐上是“声各小异、腔调略同。”②高腔系统。这是明代弋阳腔在各地的流变。川剧高腔、湘剧高腔、赣剧高腔、婺剧高腔、祁剧高腔，以及河北的高阳高腔，湖北、山西等省的清戏，均属此一系统。由于方言音调的差异，并受当地其它民间音乐的影响，这些高腔剧种在音乐风格上差异甚大，但是，古弋阳腔在艺术形式上的传统特征，如：徒歌、人声帮腔、锣鼓击节等，却仍是各高腔剧种的共同特点。③梆子腔系统。兴起于明末清初，流传于北方各省，有：陕西的秦腔、同州梆子，山西的蒲州梆子、中路梆子、北路梆子，以及河北梆子、河南梆子（豫剧）、山东梆子等。这些剧种均有各自的风格特色，但又都保持着梆子这一声腔的基本特征，如：以枣木梆子击节，以板胡作为主要伴奏乐器，并且在旋律、调式方面亦有诸多联系。④皮簧腔系统。西皮源于北方的梆子，二簧兴起于长江中游的的皖、鄂一带。京剧是该声腔系统的代表性剧种。此外，属于皮簧系统或包含有皮簧声腔的剧种有徽剧、汉剧、赣剧、湘剧、祁剧、粤剧、桂剧、滇剧、川剧等。各地的皮簧剧种在风格上虽有明显的差异，但共同的都以西皮、二簧为主要声腔，都以胡琴作为主要伴奏乐器，并且都采用共同的定弦法（西皮定la、mi、二簧定sol、re，反二簧定do、sol）。

两大声腔类型是：①民间歌舞类型。多为近百年来在民间歌舞基础上发展起来的剧种，在音乐上仍保留着民间歌舞的若干特征。如：音乐形式简单纯朴，情感真挚动人，具有浓郁的乡土气息。若从声腔源流与音乐特征上加以考察，这些剧种又可分属于若干不同的腔系，如：北方的秧歌腔系，南方的花鼓、采茶、花灯等腔系。唯其规模较小，不能与四大声腔系统相提并论。②民间说唱类型。这些剧种乃由民间说唱音乐发展而来。其中亦含多个不同腔系。a. 明清俗曲腔系，如河南曲剧、陕西眉户、河北曲剧、广西调子戏等。b. 道情腔系，如山西雁北的耍孩儿、甘肃的陇剧（陇东道情）、陕北道情等。c. 滩簧腔系，如：苏剧（苏州滩簧）、沪剧（申滩）、姚剧（余姚滩簧）、甬剧（宁波滩簧）、锡剧（常锡滩簧）、湖剧（湖州滩簧）、婺剧滩簧以及江西各地的南北词、福建南平南词戏等。d. 拉魂腔系，如：柳琴戏、淮海戏、泗州戏、五音戏以及茂腔、周姑子等。民间说唱类型的这些腔系也因规模较小而共称为一种声腔类型。

此外，还值得注意的是流行于福建南部一带的泉腔（下南腔），流行于福建省莆田、仙游一带的莆腔（兴化腔），流行于广东东部、福建南部的潮腔（潮州腔），都是具有久远历史、优良传统、丰富曲牌、众多剧目的声腔系统。

戏曲音乐的构成，包括声乐方面的唱腔和念白，器乐文武场面的伴奏和各种过场音乐等。其中，唱腔是戏曲音乐表达人物思想感情、刻画人物性格的主要手段。不同功能的唱腔，依据戏曲内容的需要而加以结合，称为唱腔结构体式。从历史发展与现实状况看，戏曲唱腔结构体式基本上有三种：曲牌联套体、板式变化体、曲牌联套体与板式变化体相结合的综合体。①曲牌联套体，亦称联曲体、曲牌体，是由多支曲牌按一定的章法联缀组合成套

的结构体式。在曲牌体结构中经常采用曲牌旋律变奏和不同节奏的曲牌组成的板式变化,运用集曲、犯调和合唱等手法,选用不同感情色彩的宫调套曲配合相应的出韵折,使唱腔在演唱中充分发挥表达人物感情、推进戏剧矛盾发展、渲染戏剧气氛的作用。②板式变化体,又称板腔体,其唱腔曲调一般由上、下句组成,并通过节拍、节奏、速度、旋律的变化,繁衍为一系列不同的板式(如:慢板、原板、流水板、快板、散板、摇板等),进而,根据戏剧矛盾、情节起伏、人物情感,安排各种板式,运用板式的变化,而完成表现戏剧内容的功能。此外,梆子腔和皮簧腔还采用了创造行当唱腔、旋律变化、腔调转换(西皮、二簧间用)、调性转换(正调与反调、苦音与欢音)等多种手段,来增强唱腔的表现力。③曲牌联套体与板式变化体相结合的综合体,则兼用以上两种唱腔体式的手法来表现戏剧内容,表达人物感情。

戏曲音乐虽然声腔系统复杂,表现手法多样,各地风格色彩相异,但是作为一种体裁形式,在长期的发展过程中,形成了如下共同的艺术特点。

1. 戏剧性与节奏性

戏曲音乐的戏剧性特点是与民间音乐的其它类别相比较而言的。如果说,民歌以抒情性见长,歌舞突出其动作性,说唱音乐讲究与语言音调相结合的口语化特色的话,那么,戏曲音乐的重要特点之一就是戏剧性。为了表现戏剧内容、推动剧情发展,戏曲音乐创造了各种不同的表现手段,通过速度的徐疾、节奏的快慢、旋律的起伏、力度的强弱、音色的对比、调式调性色彩的变易等等对比,来渲染不同的感情气氛,从而显示戏剧情节的发展起伏。

节奏性是与歌剧相对而言的。歌剧(尤其是西洋歌剧)是以

歌唱为主的戏剧艺术形式，在音乐表现手段中，虽然节奏也是一种重要的表现因素，但是更侧重于曲调的旋律线的发挥。戏曲音乐所注重的却是节奏性。在唱腔中，板式变化体自不待言的主要是通过节拍、节奏、速度的变化而形成各种板式，由各种板式的连接和对比而抒发人物内心感情。即使在曲牌联缀体的唱腔体式中，亦常用不同节奏的曲牌连接而形成“散—慢—中—快—散”的节奏变化，以推动情绪的发展。更为突出的是打击乐的运用，成为统一全剧节奏的主线，无论是念白（韵白、土白、念诗、念词、数快板、念扑灯蛾）、动作（做功、身段、武打）、唱腔（开唱、过门、唱腔之中）都十分强调节奏，而讲究打击乐的配合，因此，戏曲打击乐有开唱锣鼓、念白锣鼓、身段锣鼓、武打锣鼓之分，用锣鼓点贯串于全剧，把全剧的抑扬顿挫、高下疾徐强调出来。在这里，节奏虽然是一种外部形式上的艺术手段，但其效果却决不止于使戏曲具备一种外形上的统一而已。这种外部节奏乃是内心节奏在外形上的表露，而不同的内心节奏则是由人们不同情绪所产生，如：快乐时，节奏活泼跳跃；悲哀时，节奏迟滞沉重；平静时，节奏舒徐宽广；紧张时，节奏急促激越。戏曲艺术中，用有声的外在节奏来表现无声的内心节奏，使综合艺术的各种艺术手段格调统一，线索脉络清晰鲜明。

2. 程式性

“程式的本意是法式，规程。立一定之准式以为法，谓之程式。”（《中国大百科全书·戏曲曲艺》第21页，中国大百科全书出版社，1983年8月第1版）在戏曲表演中，一切生活的自然形态，都要按照美的原则予以提炼概括，使之成为节奏鲜明、格韵严整的技术格式。这种技术格式形成之后，又作为旁人效法和进行形象再创造的出发点，并逐步成为可以泛用于同类剧目或同类人物的规

范。同样，这种程式性亦成为戏曲音乐的一个重要特征。

戏曲音乐的程式性主要表现在以下三个方面：①曲调框架的程式性。如果把曲牌体中的每一个曲牌，板腔体中的每一种腔调、板式都作为一个曲调框架来对待的话，那么，在每一剧种的各种曲调、腔调、板式中，都有一定约定俗成的法式、规程。它体现在结构、句式、起落音、板式、起落音的板眼位置等方面。循其规范，得以承认，违犯法式，则得不到认可。如：京剧唱腔中，上下句是一种程式，无论二簧、西皮，均由上下句组成，并且上下两句必须有严格的区分，需要以各不相同的乐音来结束，上句常落于非调式主音，下句必须结束在调式主音；乐句结构形式也是一种规范，京剧中二簧的乐句结构规律为“板起板落”，西皮则为“眼起板落”。开唱锣鼓亦有一定的运用法式，如：〔导板〕开唱锣鼓用〔导板头〕，〔慢板〕开唱用〔夺头〕，〔快板〕用〔紧锤〕或〔闪锤〕或〔凤点头〕。②曲调连接的规范性。即：在长期的艺术实践中，艺人们对于曲牌、板式的组合方式和运用方法已积累了丰富的经验与技巧，并基于音乐的逻辑性要求，已形成一套规律。如：在曲牌联套体的唱腔结构中，对于各种套数的构成均有一定的规式。各种套曲在形式上虽有长套与短套之分，但其组合方法必须前有引子，后有尾声，中间缀以若干支曲牌，这中间部分称为“过曲”；套曲内部各曲牌的选择运用，必须注意宫调的协调，通常只限用同一宫调的曲牌，或者虽不限于同一个宫调，有时可以用上二至三个，但也总是近关系调。一套之中，还需注意板式变化，引子、尾声通常为散板，过曲部分的各曲牌之间孰先孰后亦有一定的章法，基本原则是慢曲在前，中速次之，急曲在后，全套形成散、慢、中、快、散的节奏变化顺序。③整体布局的程式性。如在传统京剧中，二簧、西皮不用在同一场、折之

内，更不允许二簧、西皮的直接连用。在许多曲牌联套体的剧种中，对于各行当角色的曲牌使用亦有较为明确的规定，某些曲牌只为某些行当所演唱，其它行当不得混用。在宋杂剧中，每一出戏只能由主角歌唱，其余角色不能歌唱……等等。然而，这些程式规范均有一定的相对性，随着时间的推移，生活的变化，程式也在不断发展、变化和改造。

3. 创腔方式的一曲多变运用

如前所述，曲调的变易性乃民间音乐所共同具有的特征之一，然而，与前所举民歌的变易不受一定的框架限制所不同的是，戏曲唱腔是在程式性制约下的一曲多变运用。亦即是在遵循一定曲调规范范围内的变化运用。在这里，对于曲牌、腔调、板式的运用，有一个从概括性形象思维到具体性形象思维的不断深化的过程。从唱腔对人物性格感情的表现来看，如果我们把曲牌、腔调板式作为一种曲调框架看待的话，那么，行当唱腔所表现的人物性格的类型化，具体剧目的剧中人唱腔才触及人物性格的素性、气质，具体唱段则开始展现出人物性格的某些侧面，各唱段内的段落乃呈现感情发展的层次，各腔句、字调、乐音的细致变化却使人物感情的入微之处得以揭示。因此可以说，曲牌、腔调、板式—行当唱腔—人物唱腔—具体唱段—段落—句式—字调—乐音，其间的每一变化阶段都是人物感情表现不断深化的一个层次。然而，这每一阶段的变化又都是在一定的规范之内，有效地调动了音乐结构、节拍、节奏、速度、旋律、音区、调式、调性等方面的因素共同作用的结果。所谓“移步不换形”（梅兰芳语），“守成法，要不泥于成法；脱离成法，又要不背乎成法”（程砚秋语）。戏曲音乐就是按此规律而得以不断继承和发展的。

（五）民族器乐

中国传统民族器乐的丰富多彩主要表现在乐器的种类繁多,以及演奏形式的多样。乐器方面,远在三千多年前的周代,见诸文字记载的乐器便约有八十多种。经历代发展,至今流传的乐器,仅各少数民族就有近五百种。这些乐器大致可分为五大类:(1)吹管乐器,指的是以气振来发音的乐器。包括如下类群:①无簧吹管乐器,如扎令、筒钦、吐良、鼻笛、鼻箫、笛子、箫、埙等。②单簧吹管乐器,如巴乌、笔管、葫芦箫等。③双簧吹管乐器,如唢呐、唢、管子等。④多簧吹管乐器,如笙、芦笙、葫芦笙等。(2)拉弦乐器,是以琴弓擦弦产生弦振而发音的乐器。包括如下类群:①一弦拉弦乐器,如一弦琴。②二弦拉弦乐器,如铁琴、马头琴、京胡、二胡、板胡等。③三弦拉弦乐器,如根卡、三弦胡琴等。④四弦拉弦乐器,如四胡等。⑤多弦拉弦乐器,指的是五弦和五弦以上的拉弦乐器,如琿尼、牙箏等。(3)弹弦乐器,是以手指或拨子弹弦产生弦振而发音的乐器。弹弦乐器包括如下类群:①一弦弹弦乐器,如独弦琴。②二弦弹弦乐器,如冬不拉。③三弦弹弦乐器,如三弦。④四弦弹弦乐器,如月琴、琵琶。⑤多弦弹弦乐器,指的是五弦或五弦以上的弹弦乐器,如古筝、卡龙等。(4)打击乐器,是以打击振动物体而发音的乐器。包括如下类群:①铎类,用棒或槌敲击圆薄平面的金属物体以引起共振而发音者,如马铎、虎音铎、风铎、芒铎、高跷铎、大金、小金、深波。②鼓类,用棒或槌敲击腔状物体所蒙之皮以引起共振而发音者。鼓皮是发音源,多为皮制,也有木制者;鼓身是共鸣体,多为木制,也有泥制、金属制者。如象脚鼓、黄泥鼓、蜂鼓、纳格拉、额、大鼓、堂鼓、板鼓等。③钹类,是由两枚铜制圆薄片相互碰击以引起共振而发音者。如布简、川钹、七钹、铙、鐃。④板梆类,以两片或多片竹、石或木质物体相互碰击而发声者称板类乐器,以

棒或槌敲击木或竹质腔状物体而发声者称梆类乐器。前者如板、四块瓦；后者如梆子、南梆子。⑤其它类，不属锣、鼓、钹、板梆类的打击乐器均列入此类。如杵、扁担、阿朶等。(5) 特殊乐器，不归入吹管乐器、拉弦乐器、弹弦乐器和打击乐器类的称为特殊乐器，如竹筒琴。

乐种方面，据其演奏形式可分两大类。(1) 独奏音乐。包括：①吹管乐器乐曲。②拉弦乐器乐曲。③弹弦乐器乐曲。④打击乐器乐曲。⑤其它乐器乐曲。(2) 合奏音乐。包括如下六类：①弦索乐，这是全部用弦乐器演奏的民间器乐合奏形式。如：“弦索十三套”用胡琴、琵琶等弦乐器演奏；“潮州弦诗”主要用二弦、筝、琵琶等弦乐器演奏；“广东客家汉乐”主要用头弦、筝等乐器演奏。②丝竹乐，是以两、三件弦乐器、竹管乐器为乐队组合核心的民间器乐合奏形式。如“江南丝竹”以二胡、笛子为主，“二人台牌子曲”以四胡、笛子、扬琴为主，“广东音乐”以粤胡、秦琴、扬琴、箫为主，配合其他乐器，组成独具特色的器乐合奏。③鼓吹乐，是以某一、两件吹管乐器（如唢呐、海笛、笛子、管子）为主奏乐器，配合其他弦乐器、打击乐器的民间器乐合奏形式。如“冀中管乐”、“山西八大套”多以管子为主奏乐器，“山东鼓吹”分别以唢呐、锡笛、笛子为主奏乐器等。鼓吹乐中，锣鼓乐虽也有少数是独立存在或在乐曲中与乐队交替出现的情况，但大多数处于伴奏、间奏的地位。④吹打乐，是管弦乐器（或仅用管乐器）演奏与打击乐器演奏并重的民间器乐合奏形式。乐曲中常常出现打击乐器单独演奏的锣鼓段落或鼓的独奏段落。如：“江苏十番鼓”、“十番锣鼓”、“浙江吹打乐”、“潮州大锣鼓”、“西安鼓乐”等。⑤锣鼓乐，民间又叫清锣鼓、素锣鼓，是全部用打击乐器演奏的民间器乐合奏形式。锣鼓乐演奏时可能亦加用一、两件吹管乐器，但

始终以锣鼓乐占主导地位。如“四川闹年锣鼓”、“天津法鼓”、土家族的“打溜子”等。其它器乐合奏形式，即以上五种类型所不能概括的较为特殊的合奏形式。如河北省保定地区的器乐合奏“十幡音乐”等。

以上各种类别的诸多乐种，虽然由于乐器演奏技巧的地方性特点的发挥、各地民间传统习用的旋律展开手法，以及富有地方特点的乐队组合等因素的影响，使它们形成了各不相同的地方风格，但是，从总体看来，中国民族器乐的特点是鲜明的。它有如下几个方面。

1. 与声乐的紧相关联

中国汉语言声调对字义的决定作用，在音乐上不仅影响到声乐方面，而且通过声乐又影响到器乐方面，这就是对“带腔的音”的适应问题。在乐器方面，为了便于带腔的音演奏中的音过程的音高、音色、力度变化，无品无键乐器得到普遍的重视。如果说，胡琴类乐器在大部分戏曲伴奏中的运用，三弦类乐器在大量说唱音乐伴奏中的运用，还不足以说明器乐中的乐器组合情况的话，那么，综观以上各类合奏音乐中，作为主奏乐器，在弦索乐中的胡琴、二弦、三弦等，丝竹乐中的二胡、四胡、笛子、箫，鼓吹乐中的笛子、唢呐、管子等，亦均属无品无键乐器，便于滑音和与方言字调相符的旋律的演奏。同样，这种由方言到声乐歌唱再到器乐演奏的影响，我们还可以从民间器乐的最初雏形——卡戏，对受方言直接影响的地方戏曲唱腔的模拟中找到实例。然而，人民群众并不满足于这种对声乐作品的原样模仿，由此进而创造了许多既与声乐有一定关系，又更能发挥乐器性能特点的器乐曲。如苏南的笛吹粗锣鼓曲《下西风》与《北西厢·哭宴》中的《脱布衫》、《小梁州》的关系，就是由声乐曲往器乐发展的一

个例子。对于这种乐器及其演奏风格的形成，周青青对河南筝曲风格的分析是颇具典型意义的。她指出：“这种典型风格的形成，经历了从语言声调到唱腔旋律再到器乐语汇的过程，完成了语言到音乐的升华。在这个过程的最初阶段，这种典型风格还必须依附于语言。只有在唱词声调需要的情况下，这种特征才能在唱腔旋律中得以体现。……经过多少年不断地加工提炼，这些滑音从方言声调对旋律的作用，逐渐上升为地方音乐风格特征。……在筝曲中，那些器乐性较强的唱腔牌子曲，也无需再死板地依靠具体唱词的声调，而是将这特征溶化于旋律的进行方式和润腔的手法之中。因此，河南筝板头曲——那些无词可循的纯器乐曲，由于从未有过唱词的局限，这种典型风格也就表现得更加充分和普遍。这时，这种特征就成为一种固定的表现方式，具备了独立存在的价值和意义。至此，也就完成了从方言到器乐语汇的整个升华过程。”（周青青《河南方言对河南筝曲的影响》、《中央音乐学院学报》1983年第4期）

2. 与习俗的密切结合

中国传统音乐的各个门类中，与习俗关联最为密切的当推民间器乐。昔时，迎神赛会、婚丧喜庆、节日行事，在各种民俗活动中，均有丝竹、吹打、鼓吹、锣鼓等器乐演奏伴衬，成为民俗活动不可缺少的一个内容。为了渲染各种行事的气氛，表达人们的内心情感，伴随着不同的场合，还有不同的乐器组合、乐曲曲目和吹奏风格。如：在乐器组合方面，辽南鼓吹乐，婚事时用小唢呐2支、堂鼓、小钹、细乐各1；丧事时用大唢呐2支，堂鼓、小钹、细乐、铜鼓各1。乐曲曲目方面，在许多乐种中，《抬花轿》用于迎娶新娘场合，《鼓亭》、《划船锣鼓》配合着彩亭或旱船而演奏，《行街》因乐曲于婚礼行列一边行进一边演奏而得名，

《哭皇天》、《泣颜回》则只能在丧事场合演奏，宗教活动常用《大赞》、《上桥祭》、《五供养》、《大供养》、《三献》、《星主赞》等。其中，有许多曲目是只能专曲专用，而不允许混淆场合的。在吹奏风格方面，喜庆乐曲常以跳跃的顿音强调其欢乐气氛，丧葬场面多用徐缓的连音演奏以突出悲怆情绪。

3. 注重旋律的横向发挥和乐器之间的音色组合

这一特点是与西方器乐相比较而言的。近代西方器乐创作中，在注意多声部的横向旋律线条展开的同时，还十分注重纵向的和声关系，也就是讲求声部结合的竖的音程结构和功能序进、色彩变换。中国民间器乐合奏音乐中，各声部之间虽在纵向关系方面亦有不同音程的结合，但是这种纵向关系并不是音乐思维的基础，在实际音乐中起作用的是各声部的横向的旋律线条，由于充分发挥各种乐器性能进行变化演奏，而引起多种旋律线状的结合，各声部之间起主导作用的组合形式是支声式的声部结合。而在各种类别的合奏形式中，乐种之间的区别除了不同的曲目之外，就是乐器的形制和音响的不尽相同，以及由此而引起的不同音色的组合。以锣鼓乐状声字为例，就已在一定程度上反映了这种差别。京剧锣鼓用的板鼓、大锣、铙钹、小锣，其状声字是匡（锣鼓齐声）、七（钹）、呆（小锣）等；四川锣鼓的大锣和钹都较大，所以用庄、丑、乃等字；江南的粗锣鼓用同鼓，所以用七、内、同（同鼓）、王（锣）等字；江南的十番锣鼓，又在粗锣鼓的拍板、小木鱼、板鼓、同鼓、大锣、喜锣、齐钹之外，加用了中锣、春锣、内锣、汤锣（汤）、大钹（响击作浦，闷击作朴）、小钹（闷声作卒）、双磬（即星，俗称碰铃）等乐器，其状声字在七、内、同、王四字之外，又有星、汤、浦、大（读作da）、卒、朴，共十种声音。乐种之间锣鼓的状声字的不同，实际上是乐器形制、音色、组

合等差别的反映。

(六) 综合性乐种

这是指那些兼具以上五种类型中两类或两类以上特点的乐种。如：福建南曲，“曲”（散曲）具有民歌的抒情性特点，“谱”（器乐曲）是没有歌唱的纯器乐演奏形式，“指”（声乐套曲）与一定的戏曲故事有联系，近年又出现唱段与说白相间的曲艺形式，因此，可以说是兼具民歌、说唱音乐、戏曲音乐、器乐等四种类型于一身的综合性乐种。新疆维吾尔族的十二木卡姆，其中既有热烈的民间舞蹈音乐，也有优美流畅的叙事歌曲、叙诵性的古典说唱音调，还有只用乐器演奏的间奏曲，因此，十二木卡姆是兼具民歌、说唱音乐、歌舞音乐、器乐于一体的综合性乐种。西藏藏族的《囊玛》则兼具民歌、歌舞音乐和器乐的特点。

综合性乐种一般说来具有如下共同特点。

1. 具有较为久远的历史。如：囊玛，相传产生于17世纪，曾在达赖喇嘛官邸——“囊玛康”表演，至19世纪末，又重新回到民间。木卡姆，在阿拉伯语中意为“最高位置”，在音乐艺术中使用此词，意为“高级大曲”。还有人把它理解为“是一种即兴演奏的套曲形式。”（周菁葆《木卡姆探微》）相传千余年前已经开始出现。据周菁葆先生的研究，木卡姆的历史渊源可以上溯上古，其形成发展可分：蒙昧期（上古～公元4世纪）、兴隆期（公元4世纪～8世纪）、全盛期（公元8世纪～14世纪）、衰退期（公元14世纪～16世纪）、停滞期（公元16世纪～19世纪）。（周菁葆《木卡姆探微》。中国音乐家协会新疆分会、新疆文化厅木卡姆研究室1982年7月油印本）。福建南曲的历史沿革虽然至今尚无定论，但据现有资料考证，其源流当可作如下推断：上溯汉唐，形成于宋，盛行于明清。因为在福建南曲的音乐形态中有许多现象与汉唐乃

至此前的音乐现象有一定关联,如“多重大三度并置”的旋法特点与曾侯乙钟磬铭文中重视宫商徵羽音的上下方大三度的“颀—曾”体系的联系,其宫调与清商乐的关系等。尤其在乐器、记谱法、管门、腔韵贯穿的结构形式等大量的音乐现象方面与宋代有关记载、历史文物和其它乐种的考证资料的印证,似可断其大致成型于宋代,至少也有八九百年历史。

2. 有丰富的音乐遗产。在长期的发展过程中,这些综合性乐种积累了十分丰富的曲目、曲目类别,以及由曲目中所反映的音乐理论和艺人口碑的音乐理论。即以曲目而言,在福建南曲的三大类别中,指(即:指套,有琵琶弹奏指法、有唱词的套曲)有四十八套,每套由二至六节同宫调的曲子联缀而成;谱(即:器乐曲,附有琵琶弹奏法,没有唱词,专供器乐演奏)共十六套,每套包括二至十个曲牌;曲(即:散曲,亦称草曲),其数不下千首。新疆维吾尔族音乐中的木卡姆,比较主要的就有五种:(1)南疆十二木卡姆,流行于喀什、莎车一带,包括拉克木卡姆、且比亚特木卡姆、木夏乌热克木卡姆、恰尔尕木卡姆、潘赤尕木卡姆、乌扎勒木卡姆、艾介姆木卡姆、乌夏克木卡姆,巴雅特木卡姆,西尕木卡姆、伊拉克木卡姆。(2)多朗木卡姆,流行于麦盖提、巴楚地区,包括:比亚宛、朱拉、乌兹哈尔、都尕麦特、巴雅特、恰尔尕、木夏乌热克、拉克等木卡姆。(3)哈密木卡姆,流行于哈密、伊吾地区,包括:五尔顿、阿来姆尼、亚勒吾兹·吐云、胡普提、贾尼开姆、代丁盖·达尕、代地里娃、大代地亚芒、多兰、嗨·嗨·月兰、萨伊龙·布鲁布鲁、恰尔尕、小代地区亚芒等木卡姆。(4)吐鲁番地区的木卡姆,包括:拉克、且比亚特、木夏乌热克、恰尔尕、潘吉尕、乌夏克、巴雅特、纳瓦、萨巴等木卡姆。(5)伊犁木卡姆,包括:拉克、且比哈特、木夏乌热克、恰尔尕、潘吉尕、乌扎勒、埃介姆、乌夏克、巴雅特、纳瓦、于孜哈尔、于赛因等木

卡姆。此外,有纯声乐形式的木卡姆和纯器乐组成的木卡姆。(周菁葆《木卡姆探微》)。每套木卡姆大致由四个部分组成:①木卡姆,是一首感情深沉的散板序唱。②穹拉克曼,原意即“大曲”,由七八首歌曲组成,歌曲之间有大段的器乐间奏曲。③达斯坦,原意为抒情诗歌,由三至五首节拍与速度不同的叙事抒情歌曲组成。插有间奏曲。音乐抒情优美,结构规整。开始稍慢,逐渐加快,直至兴奋愉快地结束。④麦西热普,原意为欢乐的晚会,由三至六首节拍不同的舞蹈歌曲组成。一开始就是刚健有力的舞蹈歌,以后逐渐加快,最后以欢快热烈的音调结束。由此可见木卡姆音乐的丰富。

3. 有着较为严格的传承关系。譬如:福建南曲,虽然只是靠爱好者和半职业的艺人来传承,但是这种传承有相对稳定的非职业性社团——曲馆。在这些曲馆中,技术上存在严格的师承关系,称曲馆师傅为“先生”,南曲爱好者之间互称“弦友”。每个曲馆开始教徒弟时称“起馆”,每馆有一定的期限,学一定的曲目。馆与馆之间相互访问之际尚有一定礼仪,客方的先生要向主方的郎君爷(南曲的祖师爷)行香拜礼,谓之“拜馆”。正是在这相对稳定的曲馆中,福建南曲代有传人,其音乐遗产得以不断的继承。

第二节 文人音乐

文人音乐指的是历代由具有一定文化修养的知识阶层人士创作或参与创作的传统音乐。主要包括:琴乐(古琴音乐)和词调音乐。

一、古琴音乐

琴乐，亦称古琴音乐。指的是用琴（古琴）来演奏（含独奏、伴奏、重奏）的音乐。

古琴，原称“琴”，后为与胡琴、扬琴相区别又称“七弦琴”，自本世纪 30 年代以来才叫“古琴”。关于它的起源，只有无可查稽的传说，如：神农、伏羲、尧、舜等造琴，虽不可信，但由此亦可证其历史久远。在《尚书》、《诗经》等古文献中多有提及。春秋战国时已出现了钟仪、师旷、师襄、伯牙、雍门周等琴家。然而，此时“琴”的形制并不固定。大约在西汉中期至汉末三国之际，琴的形制得以改造并渐趋定型。

古琴是以一整块长约 1.3 米，宽约 20 厘米，厚约 5~6 公分的梧木或杉木，将一面刨成弧形，剡成深槽，另一块质地较硬的木板剡上共鸣孔为底板，胶合着厚漆而成。其各部分名称如图所示。

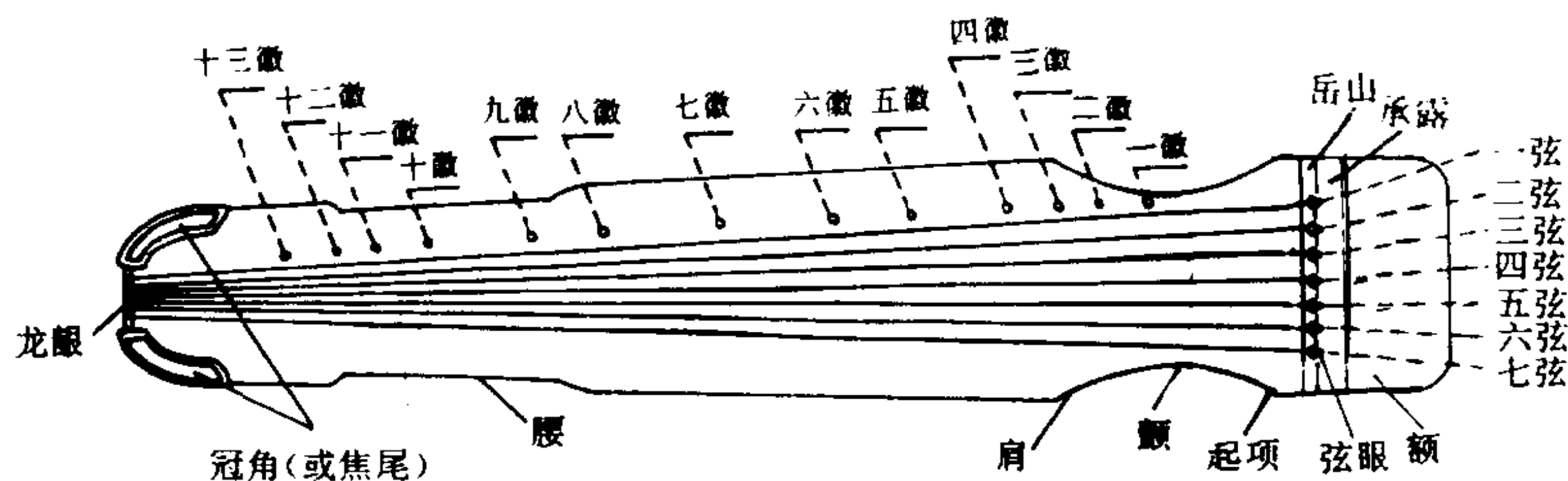


图 2-1 琴面

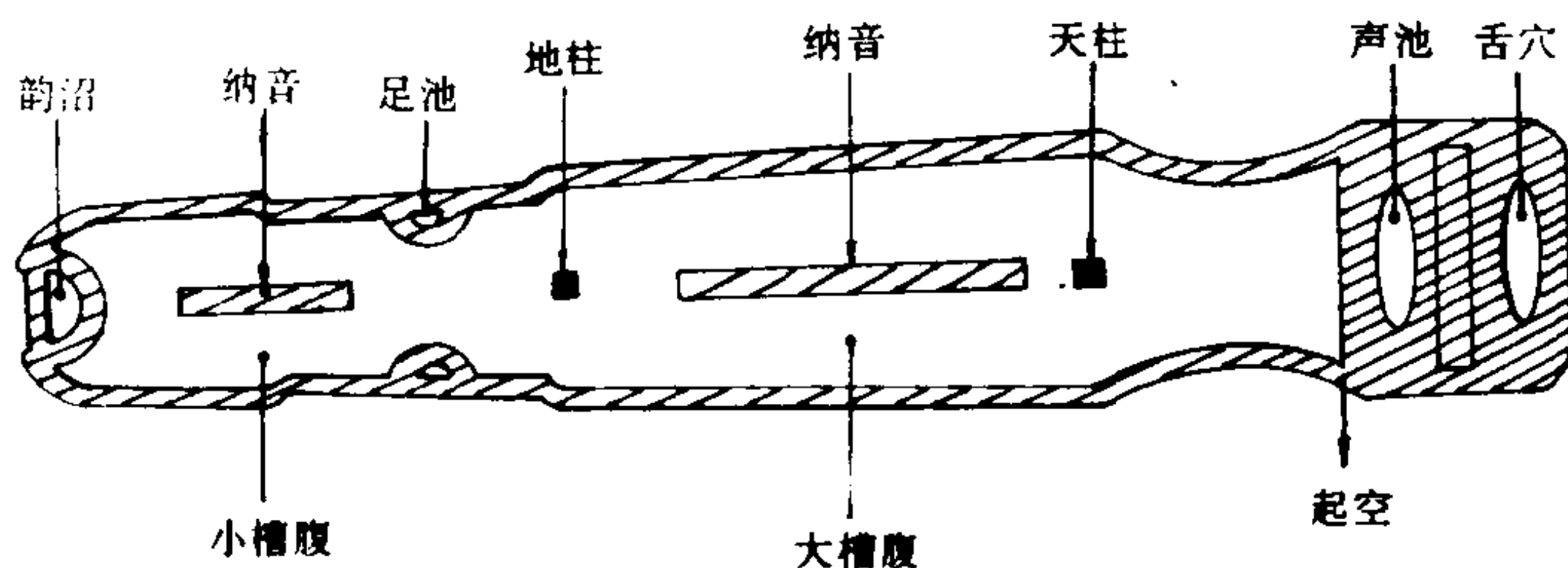


图 2-2 琴底

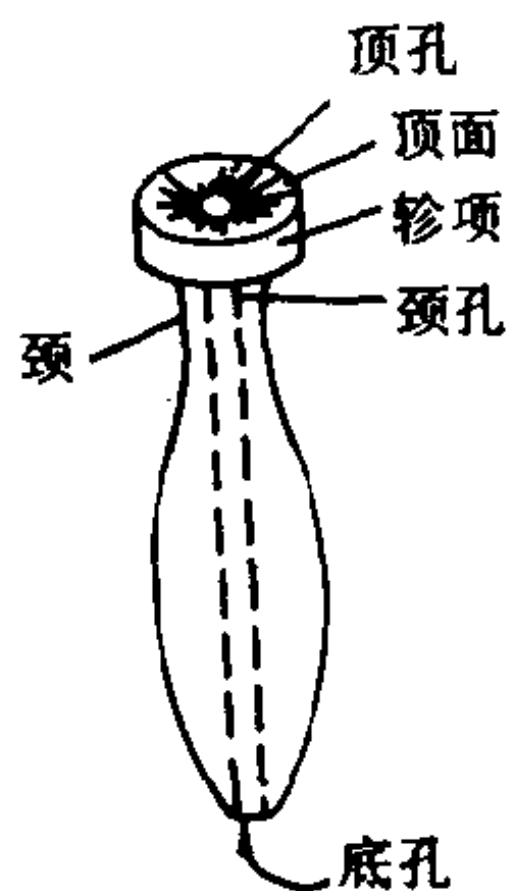


图 2—3 琴首

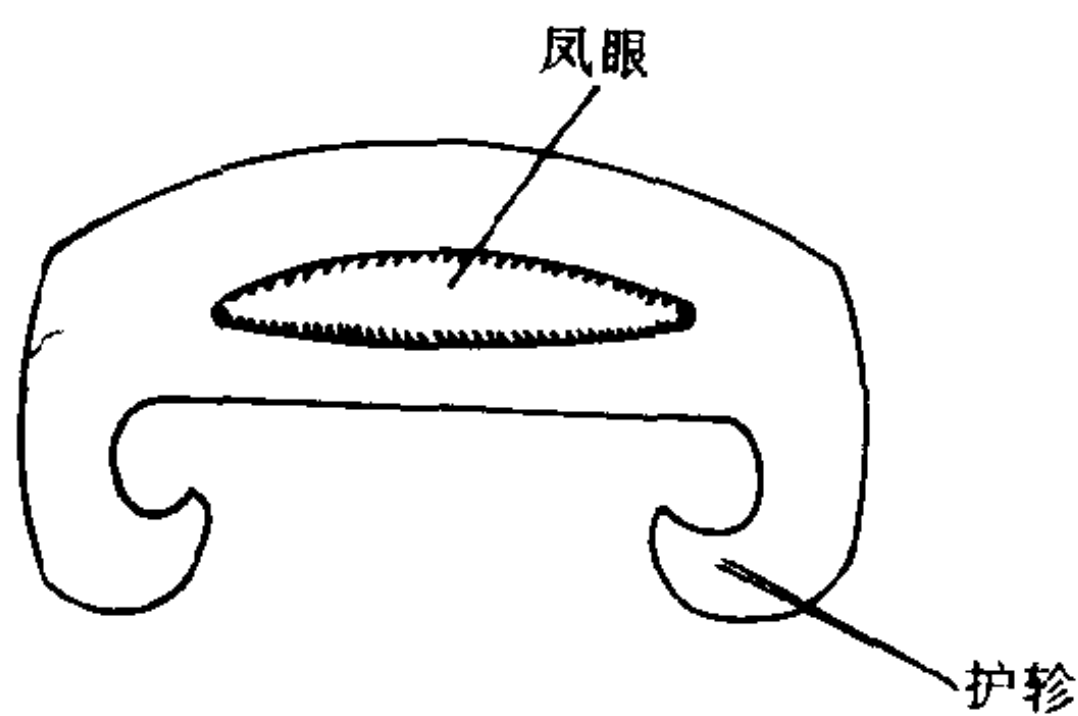


图 2—4 琴轸

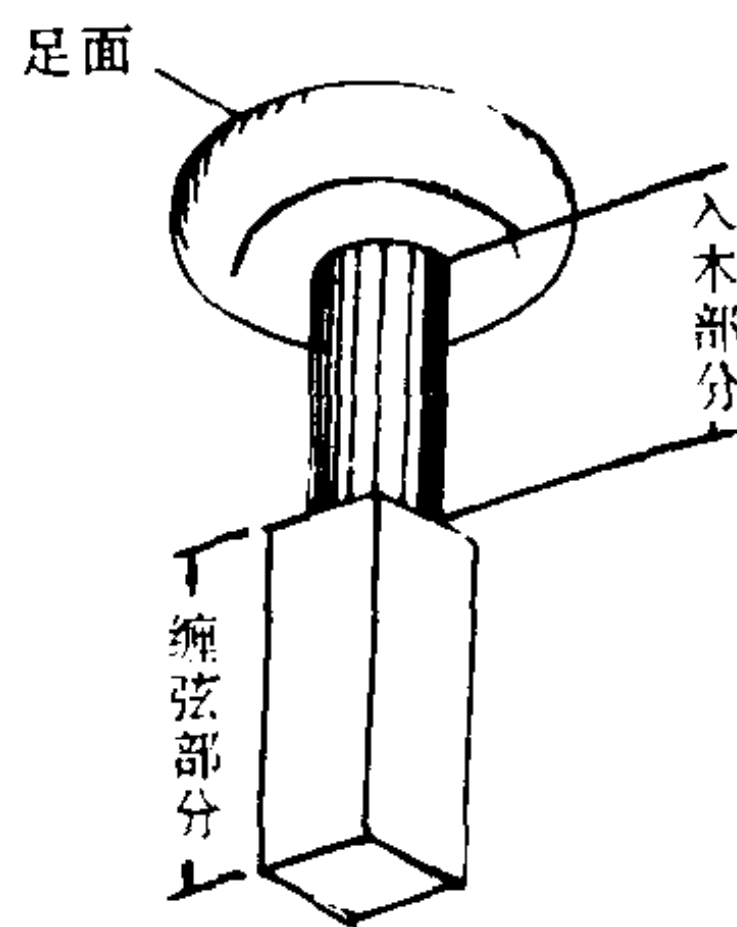


图 2—5 雁足

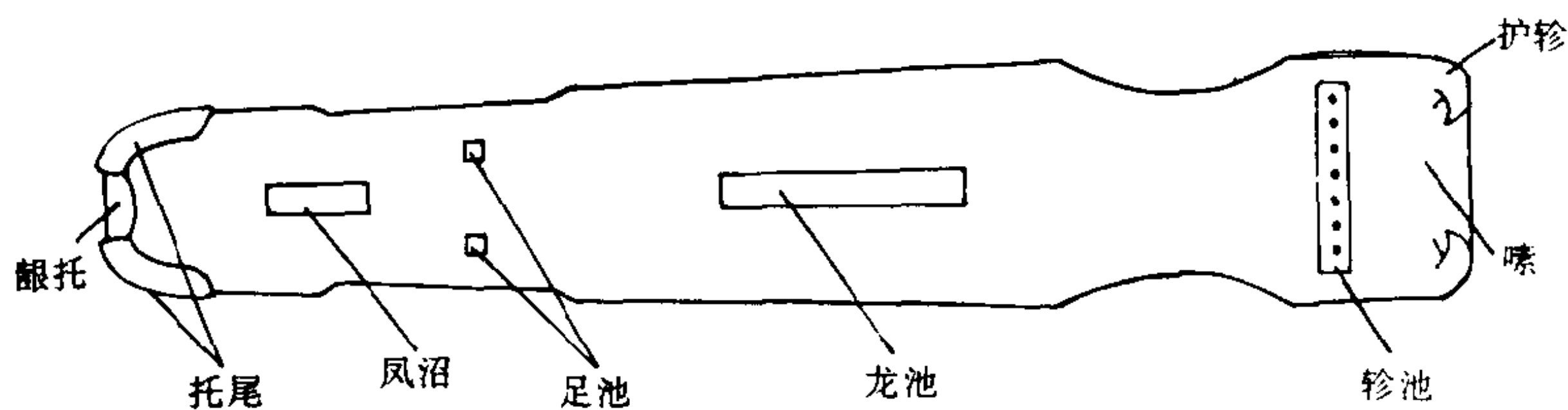


图 2—6 琴腹

琴面装七条弦，设十三徽。现将各徽位弦长的比例列表如下：

十三徽	十二徽	十一徽	十徽	九徽	八徽	七徽	六徽	五徽	四徽	三徽	二徽	一徽
●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
7	5	4	3	2	3	1	2	1	1	1	1	1
8	6	5	4	3	5	2	5	3	4	5	6	8

由七条弦可得七个空弦散音，十三徽可发 91 个泛音，147 个按弦音。因此，古琴可得四个八度又一个大二度的音域。

古琴曲所用的调（调弦法）有 35 种，常用的有七调：正调、

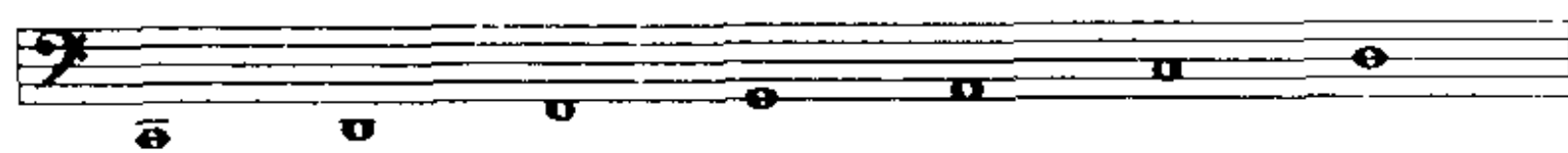
慢角调、蕤宾调、慢宫调、清商调、慢商调、黄钟宫调。各调七条弦的散音及其音高如下：（转引自沈草农、查阜西、张子谦编著《古琴初阶》，音乐出版社 1961 年 10 月第 1 版）

〔谱例 2—8〕

①正调（F 调）各弦音名音高对照表

弦	序：	一弦	二弦	三弦	四弦	五弦	六弦	七弦
传 统 阶 名：		下徵	下羽	宫	商	角	徵	羽
现 代 唱 名：		sol	la	do	re	mi	sol	la

实际音高相当于：



从正调转换它调，传统的方法有二：一种是“慢宫为角法”，即慢正调的第三弦宫音一律，使它变为新调的角音，即产生一新调——慢角调；一种是“紧角为宫法”，即紧正调的第五弦角音一律，使它变为新调中的宫音，则产生另一新调——蕤宾调。

下面是常用的另六个调（正调前已介绍）的音位排列次序及其音高：

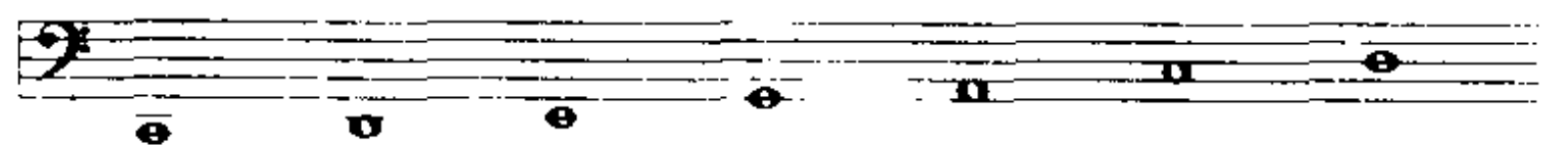
②慢角调（C 调）各弦音名音高对照表

（晚期《风雷引》用此调）

根据正调慢三弦一律

弦	序：	一弦	二弦	三弦	四弦	五弦	六弦	七弦
传 统 阶 名：		宫	商	角	徵	羽	少宫	少商
现 代 唱 名：		1	2	3	5	6	1	2


实际音高相当于：



③蕤宾调 (♭B 调) 各弦音名音高对照表 (又称金羽调,《潇湘水云》用此调)

根据正调紧五弦一律

弦	序:	一弦	二弦	三弦	四弦	五弦	六弦	七弦
传统阶名:		下商	下角	下徵	下羽	宫	商	角
现代唱名:		2	3	5	6	1	2	3
实际音高相当于:		:	:	:	:	1	2	3



④慢宫调 (G 调) 各弦音名音高对照表 (又称泉鸣调,《挟仙游》用此调)

根据正调慢一、三、六弦各一律

弦	序:	一弦	二弦	三弦	四弦	五弦	六弦	七弦
传统阶名:		下角	下徵	下羽	宫	商	角	徵
现代唱名:		3	5	6	1	2	3	5
实际音高相当于:		:	:	:	1	2	3	5



⑤清商调 (♭E 调) 各弦音名音高对照表 (又称小碧玉调,《秋鸿》用此调)

根据正调紧二、五、七弦各一律

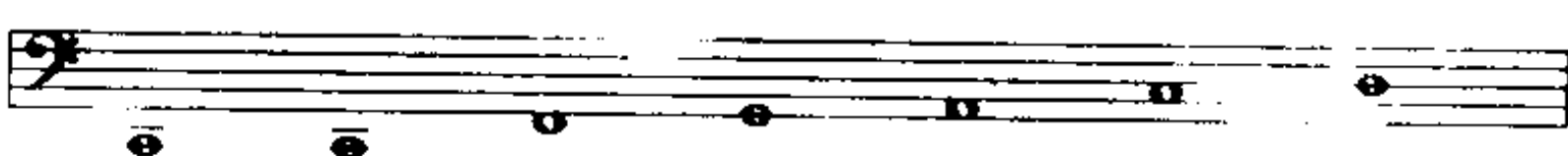
弦	序:	一弦	二弦	三弦	四弦	五弦	六弦	七弦
传统阶名:		下羽	宫	商	角	徵	羽	少宫
现代唱名:		6	1	2	3	5	6	1
实际音高相当于:		:	1	2	3	5	6	1



⑥慢商调 (F 外调) 各弦音名音高对照表 (《广陵散》用此调)

根据正调慢二弦一律

弦	序:	一弦	二弦	三弦	四弦	五弦	六弦	七弦
传统阶名:		下徵	下徵	宫	商	角	徵	羽
现代唱名:		5	5	1	2	3	5	6
实际音高相当于:		:	:	1	2	3	5	6

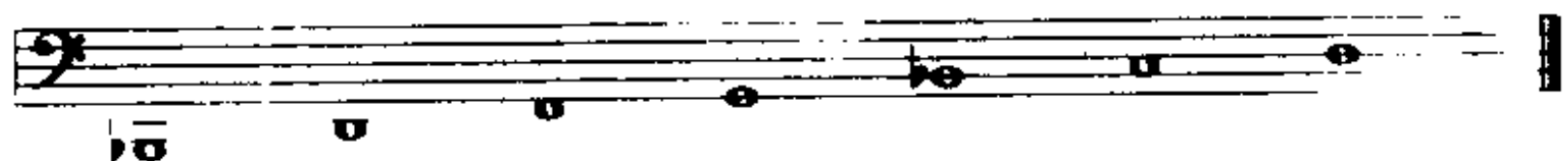


⑦黄钟宫调 (bB 外调) 各弦音名音高对照表

(《胡笳十八拍》用此调)

根据正调紧五慢一各一律

弦	序:	一弦	二弦	三弦	四弦	五弦	六弦	七弦
传统阶名:		下宫	下角	下徵	下羽	宫	商	角
现代唱名:		1	3	5	6	1	2	3
实际音高相当于:		:	:	:	:	!	?	?



古琴的演奏以右手拨弹发音,左手按弦取音。左手有吟、猱、绰、注、逗、撞、进、退等指法,右手有向内、向外、宜轻宜重的劈、托、抹、挑、勾、剔、打、摘等。

“古琴音乐和昆曲历来是被看作保存着中国古代音乐的两大宝库”。(黄翔鹏《论中国传统音乐的保存和发展》《中国音乐学》1988年第4期)中国古琴音乐由传统琴谱中记录而保存下来的有350多曲,其中一曲多谱的为数甚多,因此,总数达二千多首。对这些曲目的意义,黄翔鹏先生曾指出:“古琴音乐对中国音乐史说来类似钢琴文献对于欧洲音乐史的意义。因为它在历史上实际曾吸收、保存汉魏清商乐、南北朝隋唐俗乐大曲和唐宋以来诗、词乐的某些精华。”

历代文人对于古琴音乐的创造和发展的贡献,主要表现在琴歌、琴曲、琴论、琴谱等四个方面。

1. 琴歌

琴歌是以琴来伴奏歌唱的一种体裁形式。琴与歌处于同等重要的位置,由同一人演奏、演唱。

琴歌由来已久。先秦时代,琴与瑟同为当时重要的弦乐器,人们常用它来为歌唱伴奏。《尚书·益稷》载:“搏拊琴瑟以咏。”《论语·阳货》曰:“子之武城,闻弦歌之声。”《琴史·声歌》中

亦说：“歌则必弦之，弦则必歌之。”“子夏弹琴以歌先王之道。”这些记载均说明当时人们常常一面唱歌，一面以琴瑟伴奏，并名之曰“弦歌”。魏晋南北朝的相和歌、隋唐的清乐，都以琴为重要的伴奏乐器。此后，在宋代、明代的琴派中，均有以提倡琴歌和创作琴歌为己任的流派，如明代以杨表正、杨抡为代表的江派，就是主张只唱琴歌，徐门琴派中的龚稽古、谢琳也曾把大批琴曲填上歌词作为声乐曲来演唱。

历代文人对于琴歌的创作与发展，据王迪先生研究，大致有两种类型，一是从民间音乐中吸取养分。如《史记》中记载：包括我国境内古代北方十五国民歌在内的《诗经》“三百零五篇，孔子皆弦歌之，以求合《韶》、《武》、《雅》、《颂》之音。”《旧唐书·礼乐志》提到：“唯弹琴家独传楚汉之声，及清调、瑟调、蔡氏五弄、楚调四声，调之九弄，非朝廷郊庙所用，故不载。”这些都说明古代的一些民歌或其他民间音乐曾被琴家吸收而保存于琴歌之中。至清代嘉庆、道光年间，琴家张鞠田曾把昆曲《冥判》、《写本》与民歌小曲《傍妆台》、《五瓣梅》、《劈破玉》、《四大景》、《跳落》、《四美具》等移为琴歌。这些琴歌无论在思想感情或语言、音调方面都保留着与人民群众的紧密联系。下面所举琴歌《花鼓》就与民歌《凤阳花鼓》有着血缘关系。（因篇幅太长，只取其中一段——《春景》）

〔谱例 2—9〕

花 鼓

（张鞠田）琴谱

春 景 儿 堪 夸，春 景 儿 最 佳。

千 红 万 紫，尽 吐 奇 葩。

那 黄 蜂 粉 蝶 儿，贪 恋 着 鲜 花，随 风 舞。



另一类是文人把自己对生活的感受化作琴歌，抒发了真情实感，具有一定的思想价值和艺术价值。如：以唐代诗人王维的《送元二使安西》来歌唱《阳关三叠》，以柳宗元诗作歌词的《渔歌调》，用李白诗来歌唱的《蔡氏五弄》、《黄鹤楼送孟浩然之广陵》、《久别离》、《子夜吴歌》，宋代苏轼作词、崔闲作曲的《醉翁吟》，姜夔词曲的《古怨》，明代出现的《圯桥进履》、《伯牙吊子期》，以及清代王善（元伯）为宋代岳飞《满江红》词谱写的《精忠词》，都是较为突出的作品。这些琴歌的曲式结构较为多样，有一段体的小曲子，如《渔歌词》、《黄莺吟》；有三五段以上的中型曲子，如《伯牙吊子期》、《阳关三叠》；也有长达十八段的大曲，如《胡笳十八拍》。这些琴歌以简炼纯朴的音乐语言，反映了多方面的内容，音乐形象鲜明生动，色彩绚丽多姿。

〔谱例 2—10〕

渔 歌 调

柳宗元 词 王迪 定谱

渔 翁 夜 傍 西 岩 宿, 晓 波 清 湘
燃 楚 竹。 烟 消 日 出 不 见
人, 欸 乃 一 声 山 水 的 绿。 回 看
天 际 下 中 流, 岩 上 无 心 云 相 逐。

〔谱例 2—11〕

满江红

岳飞词 王善曲 王逸 定谱

怒发冲冠，凭栏处，潇潇雨歇。抬望眼，仰天长啸，壮怀激烈。三十功名尘与土，八千里路云和月。莫等闲，白了少年头，空悲切。靖康耻，犹未雪；臣子恨，何时灭！驾长车，踏破贺兰山缺。壮志饥餐胡虏肉，笑谈渴饮匈奴血。待从头，收拾旧山河，朝天阙。

〔谱例 2—12〕

阳关三叠

《太古遗音琴谱》王迪 定谱

长亭柳依依，渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。长亭柳依依，伤怀伤怀，



祖道送我故人，相别百里亭。情最深，情最深，
 情意最深不忍分，不忍分。
 渭城朝雨邑轻尘，客舍青青柳色新。
 劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。
 担头行李，沙头酒樽，携酒在长亭。
 咫尺千里未饮心已先醉，此恨有谁知。
 哀可怜，哀可怜，哀哀可怜不忍离，不忍离。
 渭城朝雨邑轻尘，客舍青青柳色新。
 劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。
 堪嗟商与参，怨寄丝桐，对景那禁伤情。盼征旌，盼征旌，
 未审何日归程。对酌此香醇，香醇有限，此恨无穷无穷伤怀，楚天湘水隔洲星，
 早早托鳞鸿。情最殷，情最



2. 琴曲

琴曲是没有歌唱而只用琴来演奏的器乐曲。从现有记载来看，其数量达 2000 多首。有曲谱传承的约 650 多首，被编为《琴曲集成》。在这些曲谱中，已被打谱演奏的有 100 多首。

在琴曲音乐的发展过程中，历代文人的贡献主要在于：(1) 创作琴曲，直抒胸臆。如：魏晋南北朝，嵇康作《嵇氏四弄》（《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》），阮藉作《酒狂》，均为寄情山水、放浪形骸、洁身自好，与当朝统治者不合作的情绪的抒发。南宋郭楚望作《潇湘水云》是借遥望被云水遮盖的九疑山时内心感情的抒发，寄托他对现实不满的义愤情绪；他的《秋风》、《步月》则是借明月秋风的描写，抒发他离开临安后内心的忧愤与自疚。(2) 传承整理，形成多种琴派。琴曲的地方风格，古已有之。唐代赵耶利云：“吴声清婉，若长江广流，绵延徐逝，有国士之风；蜀声躁急，若激浪奔雷，亦一时之俊。”这些演奏风格特点，经历代琴家、文人传承发展，更形成多种流派。如：南宋，随着临安成为当时的政治、文化中心，琴师云集，形成了以郭楚望为代表的“浙派”，郭楚望继承并发展了传统琴曲，创作了一些颇具特点的新作，此后，这些琴曲又通过他的学生刘志方传授给徐天民、毛敏仲。到明代初期，琴界主要分为江、浙两派。江派以松江刘鸿为代表，浙派则继承了南宋徐天民的传统，出版了许多谱集，传授了大量生徒。正如刘珠《丝桐篇》中指出的：“近世所习琴操有三：曰江、曰浙、曰闽。习闽操者百无一二，习江操者十或三、四，

习浙操者十或六、七。据二操观之：浙操为上，其江操声多烦琐；浙操多舒畅，比江操更觉清越也。”明代后期，又出现了虞山派、绍兴派、江派等琴派。虞山派又称琴川派、熟派，乃明、清之际最有影响之琴派，代表人物是严澂、徐青山，后人概括其演奏特点为：“清、微、淡、远”的琴风。绍兴琴派的代表人物是尹尔韬、张岱。此时的江派与嘉靖以前的松江派的含义不同，是指一些填词配歌的琴人，如黄龙山、杨表正、杨抡等人，因多活动于江左、南京一带，故得名。清代琴派以广陵派的影响为最大，形成发展于江苏扬州一带，代表人物是徐常遇及其儿子徐祐、徐祎，孙子徐锦堂、徐祺及其儿子徐俊，吴烺、江明辰、秦维瀚。广陵派编传的《五知斋琴谱》、《自远堂琴谱》一直流行至近代。近代，以吴越为中心的琴坛，又逐渐形成了以祝桐君为代表的闽派，以张孔山为代表的川派；山东诸城出现了几位王姓琴家王溥长、王雱门、王露，前二者并称“诸城二王”，加上王露则称为“琅琊三王”。以上琴派和琴家的出现，对古琴音乐的发展起了重要的促进作用。

在久远的历史发展过程中，琴曲根据不同的题材内容创造了多种多样的结构形式，但亦形成了某些共通的特点。一般说来，琴曲大致包括以下几个部分：散起、入调、入慢、复起、尾声。“散起”，是琴曲开头的一段节奏自由、速度徐缓的散板，多用主、属音确定调性，并且展现乐曲中某些具有特征性的音型片断。“入调”，是琴曲的主要部分，随着感情表现的需要，依次出现乐曲的主题音调，经重复、对比、变形、发展后，把音乐逐渐推向高潮。此后，情绪渐趋平稳，进入琴曲的“入慢”，往往用节奏对比或调性变化将乐曲引入一个新的境界。在较大规模的琴曲中，还有“复起”，或则部分地再现前面的主题，或则变形地重现前面的材料，或则插入带有结束意味的素材，使乐曲有一波三折的意趣。

“尾声”，往往用泛音奏出轻盈徐缓的乐句，造成余音袅袅的效果。

现存琴曲中比较著名的有：《广陵散》、《酒狂》、《梅花三弄》、《碣石调·幽兰》、《乌夜啼》、《大胡笳》、《小胡笳》、《昭君怨》、《风雷引》、《颐真》、《离骚》、《楚歌》、《胡笳十八拍》、《潇湘水云》、《渔歌》、《泽畔吟》、《秋鸿》、《平沙落雁》、《渔樵问答》、《良宵引》、《水仙操》、《鸥鹭忘机》、《龙翔操》、《梧叶舞秋风》、《流水》、《醉渔唱晚》、《长门怨》等（参见许健《琴史初编》，人民音乐出版社1982年8月北京第1版。中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会《古琴曲集》（一）、（二），人民音乐出版社。（一）为1962年8月北京第1版，（二）为1983年7月北京第1版）。

3. 琴论

古琴音乐理论是中国古代音乐理论的重要组成部分。其中包含着历代文人艺术实践和思考的成果，涉及演奏、创作、琴律、琴派以及音乐美学等多方面的理论问题，实为音乐理论之重要宝库。

如果说，先秦时期的琴论尚处于一些故事片断的零星记载阶段的话，那么，从两汉起，就已开始出现一些较为专门的琴的论述。如：明代《琴书大全》中就载有汉代刘向（公元前79年至公元前8年）的《琴说》：“凡鼓琴，有七例：一曰明道德，二曰感鬼神，三曰美风俗，四曰妙心察，五曰制声调，六曰流文雅，七曰善传授。”论述了琴的社会作用和琴曲的创作过程。桓谭（约公元前23年～公元后50年）著有《新论》一书，其中有《琴道篇》，据后人辑录的不完全材料看，包括琴论、琴史和琴曲介绍几个方面。此外，杨雄的《琴清英》、蔡邕的《琴操》等，都是有关琴学的专著。

魏晋时期，琴学方面的著作首推嵇康（公元223～263年）的

《琴赋》，其中，有对音乐作用的论述，认为音乐“可以导养神气，宣和情志，处穷独而不闷者，莫近于音声也。”根据自身见解，把当时流行的琴曲分为两类：一是“曲引所宜”的上乘之作，如《广陵止息》、《东武太山》、《飞龙》、《鹿鸣》、《鹍鸡》、《游弦》、《流楚窈窕》等；一是“下逮谣俗”的通俗琴曲，如《蔡氏五弄》、《王昭君》、《楚妃（叹）》、《别鹤（操）》等。还具体而细致地分析了一般琴曲的音乐评论，由此还可以使人感受到当时音乐艺术发展的高度水平。此外，琴学专著尚有：肖衍《琴要》、肖绎《纂要》、谢庄（希逸）（公元420~466年）《琴论》、麴瞻（公元367~433年）《琴声律图》、崔亮《琴经》以及陈仲儒（公元519年）的《琴用指法》等。惜其原书多已散佚，但存于后代的片断文字中的见解，也颇有精到之处。如麴瞻对于散音、泛音、按音的形象化的描述，颇能概括三种奏法的音色特点。他说：“散声虚歇，如风水之淡荡”；“泛声委美轻清，若仙歌之九咏”；“实按如雷隐隐，或如钟鼓巍巍，或如山崖磊落”（《新刊太音大全集》，转引自许健《琴史初编》）。

隋唐时代，琴学专著有：薛易简（天宝中人）《琴诀》、赵惟曠《琴书》、齐嵩《琴雅略》、王大力《琴声律图》等。薛易简在《琴诀》中发展了刘向《七例》的说法，把琴的作用概括为：“可以观风教，可以静神虑，可以壮胆勇，可以绝尘俗，可以格鬼神。”强调演奏时要“定神绝虑，情意专注。”指出了演奏中的“七病”，如不得“瞻顾左右”、“摇身动手”等，对演奏姿态有着严格的要求。此外，在唐代诗人王绩、王维、李白、顾况、白居易、温庭筠等人的诗作中，也不乏对琴曲演奏的生动描绘和精辟评论，对了解琴曲艺术的成就和影响颇有参考价值。

在宋代丰富的琴曲创作和演奏实践基础上发展起来的宋元琴

学理论，达到了相当高的成就。史学方面有朱长文（公元1038～1098年）的《琴史》、袁桷的《琴述》；美学、律学方面有崔遵度（公元953～1020年）的《琴笺》、刘籍的《琴议》和陈敏子（元代延祐年间人）的《琴律发微》；演奏理论方面有义海、则全、成玉碯和赵希旷的有关论述。朱长文从史、传、记、集之中“广览而博求”编写的《琴史》六卷，是中国第一部琴史专著，其汇集了从先秦到宋初156人有关琴的记载。袁桷则从实际调查中搜集了宋代琴曲流传的情况，记叙了琴曲谱系的演变，是对朱长文《琴史》的补充和继续。崔遵度的《琴笺》，着重探究了十三个徽位的用法和形成规律。刘籍《琴议》，把音乐分为声、韵、音三个程序，论述了志、言、文、音的关系，将音乐的艺术表现分为德、境、道三个方面，这些论述都为我国传统琴乐美学提供了丰富的资料。陈敏子《琴律发微》包括制曲通论、制曲凡例、起调毕曲等部分，是琴曲创作经验的理论总结。

明代的琴学理论著作，针对琴学中的一些问题，提出了合理的意见。如：朱权（公元1378～1448年）反对琴曲风格强求一律，主张尊重各家、各派的不同特点。他认为：“操间有不同者，盖达人之志焉”，“各有道焉，所以不同者多，使其同，则鄙也！”（《神奇秘谱》）严鄙（公元1547～1625年）批评脱离演唱实际所填配的琴歌，他在《琴川谱汇序》中指出：“吾独怪近世一、二俗工，取古文辞用一字当一声，而谓能声；又取古曲随一声当一字，属成俚语，而谓能文。噫！古乐然乎哉？盖一字也，曼声而歌之，则五音殆几乎遍，故古乐，声一字而鼓不知其凡几。而欲声字相当，有是理乎？适为知音者捧腹耳！”文章针对当时一度风行的琴歌进行了抨击，主张发挥音乐本身的表现力，而不必借助于文词，音乐对于感情的表达是文词所不及的。他说：“盖声音之道微妙圆通，

本于文而不尽于文，声固精于文也。”冷谦和徐青山则比较系统而深入地探讨了演奏美学的问题。冷谦为元末隐士，著有《太古遗音》一书，明代项元汴的《蕉窗九录》中载有他的《冷仙琴声十六法》，文中把对琴声的要求总结为十六个字，即：轻、松、脆、滑、高、洁、清、虚、幽、奇、古、淡、中、和、疾、徐，具体阐述中还有对琴声演奏特点及达到这些要求的演奏方法的分析。徐青山的《溪山琴况》是以《琴声十六法》为基础，加以丰富、发展的琴学理论著作，将十六法增为二十四况，即：和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、彩、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速，并且对每况都有较为详尽的阐发。

随着音乐实践的不断丰富和展开，清代的琴学出现了许多有价值的论述，它们涉及演奏、创作、琴律、琴派以及歌词等许多方面，使琴的发展达到了一个新的水平。主要著作有：庄臻凤《琴学心声·凡例》、戴源《鼓琴八则》、王坦《琴旨》、曹庭栋《琴学内外篇》、陈幼兹《邻鹤斋琴谱》中的琴论部分，蒋文勋《琴学粹言》。其中，尤为突出的是一些琴家开始对美学、律学进行系统的研究。如：王坦从古今定调名称入手，“反复潜玩，况思累日夜。以五声之数核其理，然后悟一弦之为徵也。”并由此“引而伸之，触而长之”，写出了“发前人之所未发之旨”的《琴旨》。曹庭栋针对以往琴律理论与实践相脱离的弊端，经自己的钻研，写成《琴学内外篇》，《内篇》论“琴律正、变、倍、半之理，及定徽转调之法。”《外篇》“荟萃古今琴说，而以己意断其是非。”通过王坦、曹庭栋的研究，进一步澄清了在琴弦、十三徽、琴长等方面的比附谬说。

近代琴论集中反映于祝桐君、陈世骥、杨宗稷的有关著作。尤其对创作方法、音乐表现手法有了进一步的探讨。祝桐君的《与

《古斋琴谱》并非琴谱，而是作者的论述专集，从打谱、制曲、演奏几个方面分析了琴曲音乐的基本要素。关于打谱，他指出：需要经过师承传习和深入了解谱本的特点，并且心、手、耳、目并用。关于制曲，他认为：“凡人之情”都可以运用五音二变，“因音以成乐，因乐以感情。”进而还分析了各种音乐表现手段之间的关系，说：“题神（即主题）、用调（包括调式）、用音（曲调进行）、节句（句式）、收音（终止式）、叶叠（呼应和再现）、接息（联接和息止）、谐突（音程的谐和与突起）为大纲领；又必兼明其绰注（上、下滑音）、吟猱（颤音）、逗撞（按音装节）、泛按（音色对比）、清浊（高低音对比）、轻重、疾徐等用，以资相济。”在对演奏的论述中，他再一次强调了节奏的重要作用，指出：“虽同其音，或异其节，神情各别。”“紧慢之板，均必得匀拍，总谓之节奏。”演奏时必须“慢得情联而不绝，紧得意拙而不泄。”陈世骥的《琴学初津》，对许多琴曲都进行了作曲手法的分析和评论，其中《制曲要篇》综合了他对制曲方面的体会，深得祝氏琴论之奥秘，并有其独到的阐发。杨宗稷于公元1911~1931年编著的《琴学丛书》四十三卷，约70万字，文字部分涉及面很广，其中的《琴话》、《琴粹》比较集中地论述了琴曲与现实生活的关系，演奏的艺术处理，雅俗区别等问题，应该说是在一定程度上反映了五四时代新思潮对琴学理论的影响，具有一定的意义。

现代琴学中值得注意的有30年代的《今虞琴刊》，1958年编辑出版的《存见古琴曲谱辑览》，1949~1961年编印的《历代琴人传》，以及《幽兰实录》、《广陵散》、《古指法考》、《琴论缀新》、《乐圃琴史校》、《琴史初编》等著作。其中，许健《琴史初编》（人民音乐出版社，1982年8月第1版）是第一次对古琴历史作系统总结的专著，时贯先秦、两汉、魏晋、南北朝、隋唐、宋元、明、

清、近代、现代，对各个历史时期的琴人、琴曲、琴论、记谱和斲琴，均有详尽的论述，史料翔实丰富，论证较为客观科学，实为不可多得之琴学专著。本书本节的叙述亦多得益于该书。

4. 琴谱

历代文人对古琴琴谱的贡献主要表现在两个方面：一是记谱法的创制，一是琴谱的搜集、整理、保存、出版。

(1) 琴曲记谱法的创制

琴曲的记谱法，据现有资料，应该可以说是经过了两个阶段：汉魏之交的文字谱，以及唐末以来的减字谱。

从现存南朝末年丘明（公元494～590年）所传的《碣石调·幽兰》看，文字谱就是一篇关于古琴定弦法、演奏弦序、徽位、右左手指法和带有一定节奏因素的文字说明。今转引吴钊、刘东升《中国音乐史略》中的一段，观其一斑。“耶（斜）卧中指（左手）十上半寸许（徽位）案商（按第二弦），食指、中指（右手）双（两次）牵宫商（一、二两弦），中指（左手）急下，与拘（右手）俱下十三下一寸许（徽位）住（停住），末商起，食指（右手）散（空弦）缓（慢）半扶宫商，食指（右手）挑宫又半扶宫商，纵容下无名（左手第四指）十三外一寸许案商角、于商角（右手）即作两半扶挟挑声一句。”这段文字在琴上弹奏是：

〔谱例 2—13〕



由文字谱到减字谱的改进大约是在中唐由曹柔完成的，正如明代张右衮在《琴经》所说的：是他“乃作简字法，字简而义尽，文约而音赅。曹氏这功于是大矣。”然而，据许健先生的研究，减

字谱的记谱方法并非朝夕之功，而是经过历代人的不断改进，才使今天通行的谱式得以形成。许先生从多种谱式的对照中发现了不完善的减字谱一般有记谱符号颇不规范、精简得很不彻底、多用套头指法符号和生僻的指法符号以及详于拨奏而略于按指等特点。（许健《琴史初编》）

最常用的减字符号可以分为：音别符号、右手指法符号、左手指法符号、速度符号及其他。音别符号包括散音（ㄨ）、按音（实音、𠂇）、泛音（人）符号；右手指法符号有擘（尸）、托（乇）、抹（木）、挑（乚）、勾（ㄣ）、剔（𠂇）、打（丁）、摘（摘）等右手基本八法符号及其连用和其它符号；左手指法符号有大指（大）、食指（亅）、中指（中）、名指（夕）、腕（𠂇）、绰（卜）、注（ㄣ）、吟（ㄣ）、猱（猱）等，其中，绰、注、吟、猱是左手基本四法，此外，尚有撞（立）、逗（豆）、唤（角）、上下、往来（徠）、进复（𠂇）、退复（𠂇）等；速度符号有少息（省）、连（車）、急（𠂇）、缓（爰）、紧慢（𠂇𠂇）等。琴曲的谱字就是由以上几种符号组合而成的。一个谱字包括左手手指的名称，所按徽位的序数，以及右手指法和弦序等减字符号。其中弦序符号较大，每个谱字都有读法。如𦍋，读作“散挑六”。上面的ㄨ是散音符号，下面的乙是用右手食指挑的符号，中间六字是指第六弦。即是用右手食指挑第六弦的散音。𦍊读作“散勾四”。即是用中指勾第四弦散音。𦍋读作“散历五四”。即是用食指连挑五、四两弦散音。𦍌读作“大七挑七”。上面大字是指左手大指，小七字是七徽，下面乙是表示用右手食指挑，中间比较大的七字是指第七弦。意即用左手大指按在第七弦的七徽上，同时右手食指用挑的指法弹一声。𦍍读作“名九勾四”。上面的“夕”是指左手名指，九是指九徽，ㄣ是右手用中指勾，中间四字是指第四弦。意即用左手名

指按在第四弦的九徽上，同时右手中指用勾的指法弹一声。

泛音谱字和实音的组织方法完全一样，只是在泛音开始和终止时，记一个泛（𠂔）和泛止（正）的符号；或在谱字上面加一个泛（ㄣ）符号。

（2）琴谱的搜集、整理和出版

据统计，我国现存的自南北朝至清末的琴曲谱集有150余种，记录琴曲2800余首，除去重复者和小调，仍有650余首。实为我国传统音乐保存的一大宝库。在这些琴曲谱集整理和出版中，历代文人付出了巨大的劳动，他们或则遍历大江南北搜集访求，或则深研对照，考订探究，倾毕生精力心血于琴艺、琴谱。许多文人还在考订琴谱的同时，提出了关于琴曲创作、演奏、美学、律学等方面的真知灼见。其中最为主要的琴曲谱集有：唐人《影旧抄卷子本“碣石调·幽兰”》、姜夔《白石道人歌曲·琴曲“古怨”》、陈元靓《事林广记·抚琴要略》、袁均哲《太音大全集》、朱权《太音大全集》、《神奇秘谱》、龚经《浙音释字琴谱》、谢琳《太古遗音》、朱厚燭《风宣玄品》、黄献《琴谱正传》、汪芝《西麓堂琴统》、萧鸾《杏庄太音补遗》、《杏庄太音续谱》、杨表正《重修真传琴谱》、蒋克谦《琴书大全》、严澈《松弦馆琴谱》、尹尔韬《微言秘旨谱》、庄臻凤《琴学心声》、孔兴诱《琴苑心传全编》、徐上瀛《大还阁琴谱》、程雄《松风阁琴谱》、徐琪《五知斋琴谱》、王善《治心斋琴学练要》、苏璟《春草堂琴谱》、蒋兴畴传·铃木龙辑《东皋琴谱》、吴烜《自远堂琴谱》、周显祖《琴谱谐声》、蒋大勋《二香琴谱》、张椿《张鞠田琴谱》、张鹤《琴学入门》、秦维瀚《蕉庵琴谱》、唐彝铭《天闻阁琴谱》、顾肇《百瓶斋琴谱》、王溥长《桐荫山馆琴谱》、王雱门《琴谱正律》、王露《玉鹤轩琴学摘要》、陈世骥《琴学初津》、杨宗稷《琴学丛书》、王宾

鲁传·徐卓辑《梅庵琴谱》等。1963年开始由中华书局陆续出版的《琴曲集成》是一套全面系统的大型琴曲谱集，收集影印了从唐代的《幽兰》卷子到明、清以来的上百种谱集中的琴曲，前有吕骥先生撰写的《略论七弦琴音乐遗产》为序。《集成》之外另有用五线谱记写的《古琴曲汇编》、《古琴曲集》（一）（二）、《琴歌》等。

二、词调音乐

词调音乐是配合着词而歌唱的一种音乐体裁形式。此处之“词”，指的是唐宋时代的一种主要的文学形式，一种抒情诗体，是配合音乐可以歌唱的乐府诗。“词调”是指词的腔调（宋人或称为腔子），各个词调都是“调有定句，句有定字，字有定声”，并且各不相同。

作为一种特定的文学、音乐相结合的艺术形式，词起源于隋代，与民间艺术有紧密联系；初、盛唐时，始由民间转至文人手中；中唐，在文学创作中占一席之地；晚唐、五代，文人词进一步确立，出现了词的专家与专集，如：温庭筠是第一个大力填词的词人，《花间集》收有他的词66首。《花间集》是最早的一部词选集，共收18个词人写的500首词。进入宋代以后，名家辈出，经历了词的繁荣期，出现了婉约派与豪放派的不同的词风。婉约派以晏殊、欧阳修、柳永为创始人，另有秦观、周邦彦、李清照、朱敦儒、姜夔、吴文英、王沂孙、周密、张炎等；豪放派以苏轼为创始人，另有黄庭坚、贺铸、张元干、张孝祥、岳飞、辛弃疾、陆游等。两派之间，从形式到内容都有明显区别，人称柳永词，宜十七八岁女郎，拿红牙拍板，唱“杨柳岸晓风残月”；苏轼词则须关西大汉弹铜琵琶、执铁板唱“大江东去”。

文人对于词调音乐的贡献主要在于两个方面：一是择腔、创调；一是词调音乐的理论研究。现分述如下。

1. 择腔创调

择腔、创调是词调音乐的两种创作方式。择腔，亦称倚声填词，即：利用旧曲填入新词。此旧曲之来源有：（1）来自外域或边地，如《菩萨蛮》、《霓裳羽衣曲》、《凉州》、《异国朝》、《六国朝》、《蓬蓬花》等；（2）来自民间，如《竹枝》、《麦秀两歧》等；（3）从大曲、法曲中摘取其美听而又可独立的一遍来歌唱，如《徵招调中腔》、《钿带长中腔》、《氏州第一》、《法曲第二》、《薄媚摘遍》、《泛清波摘遍》等。在这些旧词牌的运用与改造中，无论婉约派，或者是豪放派的词人，都作出了重要的贡献。

北宋前期的代表作家晏殊（公元991~1055年）、欧阳修（公元1007~1072年），基本上承袭《花间》余绪，沿着“诗客曲子词”的路，对于艺术形式的利用与创新是较多继承前代的传统。为了宴饮间寻欢作乐之需，晏殊讲究“新曲调丝管，新声更赋《霓裳》”（《望仙门》“玉壶清漏起微凉”），但这些乐曲或是兼带胡语歌辞的大型歌舞曲，属于胡夷之乐，或是“音清而近雅”的法曲《霓裳羽衣》，而有别于俚俗的“胡夷里巷之曲”。从晏殊《珠玉词》所存136首词看，用调37，其中16调为唐五代旧调。晏殊所反复吟唱的词牌，除《渔家傲》是北宋始见之外，其余如《鹊踏枝》（《蝶恋花》）、《木兰花》（《玉楼春》）、《浣溪沙》、《破阵子》等，均为《花间集》所常用。欧阳修存词241首（残篇1首），用调68，其中多为宋人始见调，如《渔家傲》、《朝中措》、《品令》、《鹊桥仙》、《踏莎行》、《少年游》、《鹤冲天》、《醉蓬莱》等。但是，欧阳修唱得比较熟练的调子是唐五代之旧调，如《采桑子》、《蝶恋花》（《鹊踏枝》）、《玉楼春》等。

柳永（公元987～1053年）作为北宋前期的代表词人兼音乐家，所走的道路与晏、欧完全不同。自从科举落第，便自称“奉圣旨填词柳三变”，走向娼馆酒楼，与歌妓合作，一方面从民间大量吸取“新声”，在他的“乐章集”中，许多词调都为宋人新创调，如《过涧歇》、《柳腰轻》、《爪茉莉》、《期夜月》、《送征衣》、《竹马儿》、《采莲令》、《如鱼水》等，很可能就是直接取自市井俗乐新声或依式创制新曲。另一方面，大规模地创制长词慢调。柳永传词二百余首，其中慢词占三分之二强。或则将市井“新声”加以提炼，或则衍小令为慢调，或则增衍引、近。柳永在慢词创作的实践中，成功地采用铺叙的办法，“沈雄之魄，清劲之气，写奇丽之情，作挥绰之声，”对慢词制作起了奠基的作用。再一方面，就是自制新腔，充实丰富新声乐调。《乐章集》中不少词调为柳集始见调，其中，《秋蕊香引》是柳永的自度腔；《归去来》、《惜春郎》、《还京乐》、《佳人醉》、《雪梅香》等，可能是柳永采摘社会上流行新声入词，也可能是柳永自创调。柳永在新声曲调的创作上所表现的非凡才能，“掩众制而尽其妙”，兼备令、近、引、慢之众体，实现了歌词与音乐的完美结合，一时动听，传扬四方，出现了“凡有井水饮处，即能歌柳词”的“柳永热”。

周邦彦（公元1056～1121年）与苏轼（公元1036～1101年）基本生活于同一时代，同样面临着柳词高峰，但是，他们的创作道路却不同。苏轼为压倒柳永，超越柳永，乃另辟蹊径创造另一座高峰。周邦彦则兼采各家之所长，以补自己所短，在高峰之上建造高峰。

苏轼是一位具有多方面才华的作家。在词的创作方面，他将词当作“诗之裔”，词的创作“寓以诗之法”，他的词“无意不可入，无事不可言”，以作诗作文的态度与方法写词，在创制独立抒

情诗体方面获得了成就。与此同时，他的创作有的不仅讲究字声，善于以文字的声律配合乐曲的音律，而且，还讲究歌法，在歌词入乐方面，有许多独特的造诣。如他在《记阳关第四声》中，论三叠歌法时指出：“旧传《阳关》三叠，然今歌者每句再叠而已，通一首言之，又是四叠，皆非是。或每语三唱以应三叠之说，则众然无复节奏。余在密州，有文韵长官以事至密，自云得古本《阳关》，其声婉转凄断，不类向之所闻。每句皆再唱，第一句不叠，乃云唐本三叠盖如此。及在黄州，偶读乐天《对酒》诗云：‘相逢且莫推辞醉，听唱阳关第四声’。注第四声，‘劝君再尽一杯酒’。以此验之，若第一句叠，则此句为第五声矣。今为第四声，则第一句不叠审矣。”这段记载纠正了“每句再叠”才是正确的唱法。

周邦彦在词的创作中，曾得力于教曲伎师，周集中的“新声”多取自民间。周邦彦《片玉集》十卷，存词127首，凡用15宫调，87词调，包括调名同而宫调异者，计89曲。其87调中，沿用唐、五代旧调者仅占四分之一，如《浣溪沙》、《蝶恋花》、《虞美人》等，其余均为宋时始见调。《宋史·卷四百四十四·文苑》载：（周邦彦）“好音乐，能自度曲，制乐府长短句，词韵清蔚”。周集中的“新声”，虽“尽非自度”，但却在很大程度上，体现并集中了北宋歌坛乐曲歌词创作的新成就。在“新声”曲调的创制方法上，周邦彦比柳永更进一步，柳永多为增衍慢曲，周邦彦则多用犯调，为三犯、四犯，有的词调据说犯了六调，如《六丑》。而且还着力于曲调的规范化，既注意制腔造谱，播诸弦管，又注重声律，求谐于喉舌。在词与乐的结合方面“律最精审”，“无美不备”。正如陈廷焯在《白雨斋词话（卷一）》中指出的：“词至美成，乃有大宗，前收苏、秦之终，后开姜、史之始，自有词人以

来，不得不推为巨擘。后之为词者，亦难出其范围。”

创调，即：自度曲或自制曲。文人利用民间流传的各种曲调素材，另创新的词牌。此法发端于柳永，前曾述及，柳永《乐章集》中的《花蕊香引》即为柳永自度。周邦彦亦“能自度曲”。但有意识地大量创作者当推姜夔。

姜夔（公元1155～1221年），是一位具有多方面才能的艺术巨匠，兼诗人、词人、书法家、音乐家于一身。“长于音律，尝著《大乐议》，欲正庙乐。”在宋室南渡后“乐典久坠”之际，创作《白石道人歌曲》，为词乐的发展作了多方面的探索。据夏承焘先生的研究，“白石道人歌曲”选调制腔的方法有五：“一种是截取唐代法曲、大曲的一部分而成的，像他的《霓裳中序第一》，就是截取法曲商调《霓裳》的中序第一段；一种是取各宫调之律，合成一只宫商相犯的曲子，叫做“犯调”，像《凄凉犯》；一种是从当时乐工演奏的曲子里择出谱来，像《醉吟商小品》，是他从金陵琵琶工求得品弦法译成的；一种是改变旧谱的声韵来制新腔，像平韵《满江红》，是因为旧调押仄韵不协律，故改作平韵。《徵招》是因为北宋大晟府的旧曲音节驳杂，故用正宫《齐天乐》足成新曲；一种是他人作谱他来填词的，像《玉梅令》本范成大家所制。”（夏承焘《姜夔的词风》，载《月轮山词论集》，中华书局1979年版）。姜夔所创制的新曲，据《白石道人歌曲》“自度曲”、“自制曲”，计十三曲，即：《扬州慢》、《长亭怨慢》、《淡黄柳》、《石湖仙》、《暗香》、《疏影》、《惜红衣》、《角招》、《徵招》以及《秋宵吟》、《凄凉犯》、《翠楼吟》、《湘月》。姜夔自度曲为当今仅存的宋代文人创作的乐谱，既为歌者提供了曲谱，亦为研究宋代词调音乐提供了重要资料。

此外，有关词乐的曲谱还有：①《乐府混成集》，据明代万历

三十三年（公元1605年）所编内阁书目之记载，此书“内有腔、板、谱，分五音、十二律类次之，原一百二十七册全”，可惜已经散佚。②明末由魏双候传至日本的《魏氏乐谱》，收有明乐200余曲中的50曲。③清初《九宫大成南北词宫谱》中，收录唐宋以来的词调170多首，包括温庭筠的《玉蝴蝶》、李后主的《浪淘沙》和苏轼的《念奴娇》等。此外，在宋·陈元靓《事林广记》中载有《愿成双令》、明·王骥德《曲律》中有《娟声谱》、《小品谱》之片断。均为词调音乐的重要研究资料。

在长期发展过程中，词调音乐形成了令、引、近、慢等四种类型，以及摊破、减字、偷声、促拍、犯调、转调等变化形式。现据张炎《词源》，任二北《南宋词之音谱拍眼考》，吴钊、刘东升《中国音乐史略》等资料，略述各类型及其变化形式如下。

令，是词的最简单的形式，又称小令、令曲。当来源于唐人于宴会时即席填词的酒令。一般字少调短，字数最少的是《十六字令》，仅16字；字数最多的是《六么令》，有96字。其节拍形式据张炎《词源·讴曲旨要》载：“歌曲令曲四指匀。”任二北先生考，“四指匀”者，每首令曲，其节拍乃四指排匀也。“指”者，亦拍耳，与敲、打为一类。又所谓“四指匀”者，乃指一片之中而言，若为前后两片之令，则无论换头与否，前后各有四指，而全首总为八指匀矣。令有单叠、双叠之分。单叠小令的实例有《黄莺吟》、《醉吟商小品》等。

《黄莺吟》谱见宋代陈元靓《事林广记》。原用琴来伴唱，亦属琴歌。歌词格律与柳永《黄莺儿》词大致相同。通过一双黄莺在花间飞舞的描写，表现了作者内心的喜悦。曲调素材简练，以sol、re、do、la为核心音型进行发展变化而成。

《醉吟商小品》见于《白石道人歌曲》，据作者姜夔作的小序

叙述，乃公元 1191 年的夏天，作者到金陵官邸看望杨廷秀老人，遇见一位琵琶乐工，能奏醉吟商《胡渭州》，姜夔向他学得了弹奏方法，译成这一乐谱，它实际是“双声”调。

〔谱例 2—14〕

黄 莺 吟

〈事林广记〉 王迪 定谱

黄 莺 黄 莺 金 衣 簇， 双 双
语， 桃 杏 花 深 处 处。 随 烟 外
游 蜂 去， 恣 狂 歌 舞。

〔谱例 2—15〕

醉吟商小品

宋 姜夔 写谱填词

又 正 是 春 归， 细 柳 暗 黄 千
缕， 暮 鸦 啼 处， 梦 逐 金 鞍
去， 一 点 芳 心 休 诉， 琵 琶 解 语。

双叠小令的实例有《愿成双令》及姜夔的《鬲溪梅令》。

《愿成双令》谱见于宋·陈元靓《事林广记》，源于北宋民间。现存歌词最早见于北宋《刘智远诸宫调》，上叠首句为六字句（三、三），下叠首句为七字句。上下叠曲调除“换头”变化外，其余完全相同。

《鬲溪梅令》是姜夔的“自度曲”，作于公元 1196 年。据作者小序叙述，丙辰年（公元 1196 年）冬天从无锡归来，作成此曲，以寄自己的心情。上下叠之间，亦除“换头”变化之外，其余曲

调均同。全曲为仙吕调。旋律优美抒情，情绪平和舒畅。

〔谱例 2—16〕

愿成双令



〔谱例 2—17〕

鬲溪梅令



引，本是乐府诗体的一种。唐宋大曲中有“引歌”，是在大曲首段的“序”或“散序”，也属大曲的先头部分。如沈括《梦溪笔谈·卷五》记：所谓“大遍者，有序、引歌、氍、唯、袞、袞、袞、破、行、中腔、踏歌之类，凡数十解”。称为“引”亦即歌前的意思。故引词多来自大曲，如《清波引》、《婆罗门引》、《柘枝引》、《望云崖引》等。引词中最短的是《翠华引》和《柘枝引》，均为 24 字，最长的是《迷神引》，99 字。

近，又称近拍，如《隔浦莲近拍》、《快活年近拍》、《郭郎儿近拍》等，近词中最短的《好事近》是 45 字，最长的《剑器近》是 96 字。一般如姜夔《淡黄柳》是 65 字。引、近之拍，据张炎

《词源》载：“引、近则用大均拍。”《讴曲旨要》曰：“破、近六均慢八均。”据任二北先生考，即“每片六均，前后片中各有六拍排匀，而共有十二拍。”

《淡黄柳》载于《白石道人歌曲》之中，据作者小序，为旅居合肥之作。时寓合肥南城赤栏桥之西，街巷萧条，与江南相异，唯路旁柳树依依可爱，故作成此曲，以寄客中情绪。曲调起伏较大。上下叠之间亦有较大的差异。情绪伤感郁愤，通过空旷的城关、拂晓的号声与柳色对比，流露了作者对南宋屈辱苟安的不满。

〔谱例 2—18〕

淡 黄 柳



慢，即慢曲子。与急曲子相对而言，演唱时速度比较徐缓。“慢”是词中的长调，一般都在百字上下，较长的有李存勖的《歌头》有 136 字，最短的《卜算子慢》也有 89 字。慢曲子中，有些是由小令扩充而成，如小令《浪淘沙》是五十四字，《浪淘沙慢》则增为 133 字；小令《木兰花》是 56 字，《木兰花慢》则增为 101 字；小令《雨中花》是 50 字，《雨中花慢》则为 100 字。张炎

《词源》曰：“慢曲不过百余字，中间抑、扬、高、下、丁、抗、制、拽，有大顿、小顿、大住、小住、打、搯等字，真所谓‘上如亢，下如坠，曲如折，止如槁木，倨中矩，勾中钩，累累乎端如贯珠’之语，斯为难矣！”这是对慢曲音谱节奏的描述。对其结构、拍数，在《词源·卷下·拍眼》中指出：“慢曲有大头曲、叠头曲，有打前拍。”《讴曲旨要》又说：“破、近六均慢八均。”对此，任二北先生在《南宋之音谱拍眼考》（原载《东方杂志》第24卷第12号，后收入《词学研究论文集》上海古籍出版社1986年3月第1版）均有详细考证。其中，“丁、抗、制、拽”、“抑、扬、高、下”、“顿、住、反、折”为音之状态；“打、敲、搯”为拍之动作；“打前拍、打后拍”、“前九后十一”、“四艳拍”、“八均拍”等，均为拍，拍之外尚有眼，即：打、敲、搯。慢的曲例有姜夔《扬州慢》、《长亭怨慢》等。

《扬州慢》是姜夔于丙申年（公元1196年）冬至，路过扬州时的作品。夜间，雪后放晴，远远望去，满眼全是荞麦。走到城里，尽是萧条景象。面对暮霭、戍楼号角，追思往昔，感慨万千，创作此曲。全曲以开始一拍“淮左名都，竹西佳处，解鞍少驻初程”为基本旋律进行发展。全曲基本调式是F宫调式，但d羽调式亦具重要地位，加之“清宫”（#do）音的运用，更增色彩变化，情绪伤感悲凉。

〔谱例 2—19〕

扬州慢





犯就是犯调。始于唐，盛于北宋。柳永、周邦彦制有《侧犯》、《尾犯》、《花犯》、《玲珑四犯》等。犯调方法有二：一是宫调相犯，如张炎《词源》卷上《律吕四犯》举出的宫犯商、商犯羽、羽犯商、角归本宫。后二者于宋词未见实例，唯前二者“宫犯商、商犯羽”尚可考。属于宫犯商的有吴文英的《玉京谣》和《古香慢》，属于商羽相犯的有姜夔的《凄凉犯》、吴文英的《瑞龙吟》。一是句式相犯，即：由几种词调的句法集合而成新的词。如《四犯剪梅花》是两次用《醉蓬莱》调的句式，再加上《解连环》、《雪狮儿》两调的句法，重新组合而成的。

犯调的实例有姜夔《凄凉犯》。这也是作者旅居合肥时所作。秋风、马嘶，引起无限凄黯的感触，故作此曲，后请乐工正德，以哑筚篥吹之，其韵极美。本曲最重要的特点就是运用转调（同主音转调）的手法造成色彩变化，以增添乐曲凄凉情绪的渲染。据姜夔《凄凉犯序》云：“凡曲言犯者，谓以宫犯商、商犯宫之类。如道调宫上字住，双调亦上字住，所住字同，故道调曲中犯双调。其他准此。”即：犯调必须“所住字同。”《凄凉犯》中，是夷则羽犯夹钟商，基本调性是夷则羽，但在上叠的“边城一片离索。马嘶渐远，人归甚处？戍楼吹角，情怀正恶。”与下叠的“小舫携歌，

晚花行乐。归游在否？想如今翠凋红落。”两处曲调均已转入夹钟商，两调的“住字”（主音）均为仲吕，只是前调以仲吕为羽，后调以仲吕为商，这就叫“商犯羽”或“商羽相犯”。其音列关系是：

〔谱例 2—20〕

黄钟角 大吕 太簇中 夹钟徵 姑洗 仲吕羽 蕤宾 林钟变 夷则宫 南吕 无射 应钟商

夷则羽： 夷则商：羽 变 宫 商 角 中 徵

〔谱例 2—21〕

凄凉犯

绿 杨 巷 陌，秋 风 起，边 城 一 片 离 索。

马 嘶 渐 远，人 归 甚 处？戍 楼 吹 角。情 怀 正

恶，更 衰 草 寒 烟 淡 薄。似 当 时 将 军 部 曲，

迢 迢 度 沙 漠。追 念 西 湖 上，小 舫 携

歌，晚 花 行 乐。旧 游 在 否？想

如 今 翠 凋 红 落。漫 写 羊 裙，等 新 雁 来 时 系

着，怕 匆 匆 不 肯 寄 与，误 后 约。

摊破、减字、偷声，是由于词调字数增减所引起的变化。摊破，是用增添字数的办法而改变原有的句式，另成一体。如《摊破浣溪沙》，即在《浣溪沙》的上下片末尾各增入三言一短句；《摊破丑奴儿》则在《丑奴儿》的上下片各增入二、三、三言三短句。减字、偷声，则用减少数字的办法改变原有句式而另成新调。

如《木兰花》原有八句七言，押仄韵；《偷声木兰花》则将第三、七句改为四言，并且两句一换韵，用两平韵、两仄韵；《减字木兰花》则在《偷声木兰花》基础上继续将第一、五句改为四言。

促拍，是节奏加快的意思，亦称急曲子。词调中有加“促拍”二字的，与同名而未加促拍的是两种不同的词调，如柳永的《促拍满路花》是平声韵，而秦观的《满路花》是仄声韵。

转调，就是增损旧腔，转入新调。《词谱》卷十三说：“转调者，摊破句法，添入衬字，转换宫调，自成新声耳。”经过转调后的词，往往发生宫调变化和句式变化。如《虞美人》原属中吕调式或中吕宫，后转入黄钟宫。《念奴娇》原属于大石调，后转入道调宫，又转入高宫、大石调。《踏莎行》原只 58 字，《转调踏莎行》则有 66 字；《丑奴儿》原只有 44 字，《转调丑奴儿》则有 62 字。

此外，词调还有叠韵、联章等结构形式。

2. 词调音乐理论研究

对于词调音乐理论的研究，历来首推宋·张炎（公元 1248～1320 年）《词源》。作为词学家兼乐律学家，张炎在“声音之道久废”的情况下，“独振戛乎丧乱之余。”“推五音之数，演六么之谱，按月纪节，赋情咏物”。其力作《词源》，卷上从乐律理论入手，论“五音相生”、“律吕隔八相生”之理，并以“阳律阴吕合声图”、“吕律隔八相生图”详解律吕，进而遍列古今谱字、八十四调与谱字的对应关系、八十四调的雅俗名称、管色应指字谱、宫调应指谱。其中尤为重要的是对“律吕四犯”、“结声正讹”、“讴曲旨要”的论述，对词调音乐的作曲规律进行了较为系统的归纳，是迄今为止的时间较为久远的有关词调音乐作曲方法的宝贵资料。卷下的“音谱”、“拍眼”是对各种词类型的结构、旋法、板眼、节

奏等音乐特点的具体论述，与“讴曲旨要”互为印证补充，成为研究宋代词调音乐特征的珍贵资料。

此外，历代尚有大量研究词调音乐的论著，简述如下。两宋时期，沈括在《梦溪笔谈》中，论及雅乐、俗乐、胡乐，兼及词腔和声。王灼的《碧鸡漫志》曾探讨词调源流。赵德麟《侯鯖录》记载了他自撰的蝶恋花鼓子词十二首，成为诸宫调的原形。曾慥《乐府雅词》录有大曲、转踏。陈旸《乐书》二百卷，详考了音乐的演变。朱熹在许多文章中都有关于词的腔调泛声的论述。《词源》附有杨缵《作词五要》，即：一要择腔，二要择律，三要填词按谱，四要随律押韵，五要立新意；所谈虽在作词，但重点却在词乐。此外，宋代尚有谱集，如：修内司所刊《乐府混成集》、姜夔《白石道人歌曲》、张枢《寄闲集》、杨缵《圈法美成词》，其中除《白石道人歌曲》尚存之外，可惜余皆不传。

元人陈元靓《事林广记》对词乐伴奏乐器中的管乐器多有记载，有宫笛、羌笛、夏笛、小孤笛、鹧鸪、扈圣、七星、横箫、竖箫等九种；书中论及宫调腔韵之处，则与《词源》大同小异，亦可与姜白石的旁谱相互刊正。

明初，朱权《唐乐笛字谱》，专论唐宋笛曲。其后，朱载堉《乐律全书》、韩邦奇《苑洛志乐》，均论及音律、俗谱，亦可作《词源》研究之参考。

清人研究词调音乐，注重于《词源》及白石旁谱。著名者有：凌廷堪《燕乐考原》，方成培《词尘》，戴长庚《律话》，陈澧《声律通考》，徐灏《乐律考》，张文虎《舒艺室余笔》，郑文焯《词源斟律》等。

近人对词调音乐理论的探讨，领域正在扩大，研究不断深入。任二北、唐蓝、夏承焘、邱琼荪、杨荫浏、阴法鲁诸家，对《词

源》音律及白石旁谱均有颇具见地的研究。蔡桢《词源疏证》，网罗各家观点，梳理比较，得出己见。杨荫浏、阴法鲁《宋·姜白石创作歌曲研究》，对白石旁谱在多方面校勘、考释的基础上进行了解译。此后，饶宗颐发表了《白石旁谱新铨》，根据日本传钞明人魏皓所作《魏氏乐谱》来考评白石旁谱。近年，陈应时、姚志伊等人亦对白石旁谱提出了与杨荫浏不同的见解。近年来，对于敦煌曲谱的解译成为重要的研究课题，继林谦三、叶栋之后，陈应时、何昌林、赵晓生等，均先后发表了有自己独特见解的论文。可以预见，随着争论的深入展开，在不久的将来，这一课题当可得出接近于实际的结论。

此外，香港《词乐丛刊》中尚有赵尊岳《讴曲旨要八首解笺》，对张炎《词源》中的《讴曲旨要》作了新的考释。

三、文人音乐的特征

在以上对于古琴音乐和词调音乐的阐述中，虽有各个时代、各种流派以及不同体裁形式的区别，但是，它们又都具有文人音乐的共同特征。

1. 创作过程的个体性

与民间音乐创作过程的集体性相对而言，文人音乐的创作，更强调的是艺术家的个体劳动。姜夔《白石道人歌曲》的“自度曲”自不必说，即使是吸收了某些现成的曲调，亦是经过了姜夔自身的体验、感受，加进了创造性的艺术劳动，加工改编而成。正如他在《醉吟商小品》的序中指出的：“石湖老人谓予云：琵琶有四曲，今不传矣。曰：蕩索（一曰蕩弦）、《梁州》转关《绿腰》，醉吟商《胡谓州》，历弦《薄媚》也。予每念之。辛亥之夏，予谒杨廷秀于金陵邸中，遇琵琶工解作醉吟商胡谓州，因求得品弦法，

译成此谱，实双声耳。”即使在有不同流派的古琴音乐中，各流派的演奏风格虽有诸多区别，但是在各流派内部，名家、名师的个体性艺术创造亦起着不可磨灭的作用。如宋代浙派琴艺中，郭楚望除继承并发展了传统琴曲之外，还创作了《潇湘水云》、《步月》、《秋雨》等颇具特色的琴曲，成为浙派琴曲的代表作，并传授其弟子。这些琴曲的创作，纯属郭楚望个人艺术劳动的产物，凝聚着他个人对生活的感受，体现了他继承传统、发展传统的艺术观点，展示了他对琴曲旋律、结构、演奏技巧等方面的独特见解和艺术风格。因此，从某种意义上说，如果没有郭楚望的个体性艺术创造，也就没有宋代浙派琴曲艺术。

2. 创作表达方式的书面性

前曾述及，民间音乐创作方式的特征是口耳相传，或口传心授。其原因之一是庶民百姓缺乏文字书写能力。与此相对，文人却以舞文弄墨为能事。因此，在音乐活动中，常可借助书写形式记录唱词、音谱、减字谱，词调音乐中的敦煌曲子谱、宋俗字谱、管色应指谱等。其中，虽然由于时值符号的不完善为节奏的记录带来一定的困难，也由于传承过程中，对某些谱字、演奏记号的意义的失传，成为解译中的障碍；但是，这些曲谱的存在，确为后代保存了可资继承、研究的宝贵资料。正如琴曲音乐和词调音乐中所述，都有一定数量的谱集流传，成为传统音乐的宝库之一。只是在发掘这一宝库的过程中，尚需付出十分艰巨的劳动。

3. 音乐曲调的相对稳定性

以一定的乐谱形式记录下来的文人音乐，如姜夔《白石道人歌曲》等，音乐曲调按谱演奏，自有一定规范，其稳定性是不庸置疑的。然而，在古琴音乐中，同一琴曲、琴歌往往有不同流派的不同版本流传，这能说是“相对稳定”吗？对这一现象，当可

从两个方面理解：一是这种同一琴曲有不同流派不同版本流传的情况，根源于流派之间艺术观点的差异、地方风格的区别，并且有一定的即兴性因素，可以看出是民间音乐即兴创作方式对文人创作的影响的结果。一是从各种版本自身看，“这一种”谱式是稳定的，因此，各流派内部的许多演奏者均按“这一种”谱式演奏，其音乐曲调按照一定的师徒关系传承，也是相对稳定的。而与民间音乐中由“一曲多变运用”的创作原则所引起的曲调变易不同，由此亦可看出文人音乐的这种曲调的稳定性，是既区别于民间音乐曲调的多种样式的变易性，也不同于现代专业音乐创作的曲调凝固性，而是在定谱基础上演奏者有一定创造余地的相对稳定性。

第三节 宫廷音乐

宫廷音乐指的是历代统治者在宫廷内部或朝廷仪式中为宫廷统治者而演奏的音乐。

一、历代宫廷音乐概况

宫廷音乐作为统治阶级所利用的音乐，当伴随着阶级社会而产生。中国大约由公元前 21 世纪开始进入奴隶制社会，因此，作为奴隶主文化生活的宫廷音乐也当由此时开始出现。《尚书》、《易经》、《墨子》中所记载的《舞雩》、《大濩》，以及夏、商歌舞活动情况，为当时状况的反映。统治者或则在《舞雩》中利用音乐加

强神权统治，或则以《大濩》夸耀商汤伐桀的功勋，或则在宫廷内部利用音乐作为享乐工具；“启乃淫佚康乐，野于饮食，将将鍠鍠，管磬以力。”（《墨子·非乐》）“内作色荒，外作禽荒，甘酒嗜音，峻宇雕墙”（《尚书·五子之歌》）“昔者桀之时，女乐三万人，晨噪于端门，乐闻于三衢。”（《管子·轻重》）《诗经》中的《雅》《颂》部分也可反映当时宫廷中宴享、祭祀音乐的盛况。春秋战国时期，文献中已有许多关于宫廷音乐的记载。如《周礼·春官·大司乐》载，周代宫廷有专门管理音乐事务的机构——大司乐，其属下有：乐师、大胥、大师、小师、瞽矇、典同、磬师、笙师、搏师、舞人、徒役，共达 1463 人。内含音乐行政、音乐教育、音乐表演等三个方面。周代的宫廷雅乐包括：六代之乐、房中乐、诗乐。其中，六代之乐是：《云门》、《大咸》、《大韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》等规模宏大的典礼音乐，乃综合诗、歌、舞、乐而成。其目的有的是祭祀天地山川，有的是夸耀政治的修明隆盛。演出时，动作缓慢，声调平静，造成庄严、肃穆、和谐、安祥的气氛，使人得到伦理道德的感化。房中乐，则是宫廷内部所演唱的歌曲，只用琴瑟伴奏，由后妃歌唱从民间采来的诗篇，以事奉君王。诗乐，是由太师到各地采集的民间歌谣，经加工修饰而作为与典礼配合的诗篇，用“本于静”的“雅”“颂”声调歌唱。

秦代的雅乐，没有新作，仅是沿用周代“六代之乐”中的《韶》、《武》，而将《武》改名为《五行》。汉代，掌握音乐的机构是“乐府”，它设立于公元前 112 年。由李延年领导，下属乐工约 890 人。任务是适应宫廷的需要，收集民间音乐，创作和填写歌词，创作和改编曲调，编配乐器，进行演唱演奏。汉代雅乐，一方面继承了《韶》、《武》二曲，并将《韶》改称为《文始》；另一方面，也逐渐新作了一些雅乐曲调，如：汉高祖时，叔孙通“因秦乐人

制宗庙乐”创作了一些乐曲；汉武帝时，李延年、司马相如等合作了《郊祀歌》十九章等。

隋唐两代的宫廷音乐不仅继承了传统的雅乐，而且进一步吸收了四方兄弟民族音乐和外国音乐，先后组成了七部乐、九部乐、十部乐、坐部乐和立部乐，出现了大曲、法曲等乐曲形式。唐代的音乐机构有：大乐署、鼓吹署、教坊、梨园。其中，大乐署兼管雅乐、燕乐，鼓吹署专管仪仗中的鼓吹音乐，教坊、梨园则为皇帝娱乐而奏。这些音乐机构内部有严格的训练、考绩制度，有严格的等级区别，并达相当规模。据《新唐书·礼乐志》载：“唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟，隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。”教坊中则有宫人、搢弹家、内人（或前头人）之分；梨园又有宫廷梨园、太常梨园别教院、梨园新院，规模达数千人。与上同时，隋唐宫廷为巩固其统治，又从另一方面极力提倡雅乐，在雅乐的乐律、宫调、乐器、乐制、服饰、歌词、乐曲等方面，进行了大规模的讨论。

宋代的宫廷音乐主要有雅乐、鼓吹乐和宴享之乐三个方面。宋代统治者特别重视宫廷雅乐，用于祭祀、朝会和上皇帝皇太后尊号、册立皇后、册皇太子、乡饮酒、鹿鸣宴等仪式。雅乐内容，或则将天地自然加以神化，或则夸耀统治者祖宗的功德，或则借自然现象为“祥瑞”之征兆而粉饰太平，或则以远古歌曲来歌唱。同时，对雅乐的音高标准、音阶形式、音域、宫调、乐器形制、表演形式等方面都有明确的规定。宋代宫廷的鼓吹乐，一方面作为军乐，用在皇帝出行时的仪仗行列和住宿戒严；另一方面作为朝会音乐的一部分，在雅乐的宫架外面排列着的十二张台（即：鼓吹十二案）上演奏。宋代宫廷的宴享音乐，包括杂剧、歌唱、舞蹈、器乐独奏合奏、百戏等项目，其机构有教坊、云韶部、钧容

直、东西班等。北宋教坊，分为大曲部、法曲部、龟兹部、鼓笛部等四部；南宋教坊，设而复废、名存实亡。云韶部是在某些节日为皇帝表演大曲、傀儡戏的组织。钧容直是从军中选拔擅长音乐的士兵而组成的乐队，在皇帝出行时，作为仪仗队骑在马上演奏大曲、鼓笛曲、龟兹曲等乐曲。东西班是从隶属于禁军的骑兵名下的卫队中选拔音乐人材而成，在皇帝出行时，在仪仗队中或夜晚停宿时演奏。

明、清两代的宫廷音乐，目的与历代基本相同，均为郊庙、朝贺、宴飨和巡幸等统治阶级的政治活动而设。但清代统治者对于宫廷音乐特别重视，曾为各种活动写作了不少歌词和乐谱，规定了更多的音乐形式。如：祭祀活动，用中和韶乐、卤簿大乐；朝会，用中和韶乐、卤簿乐、丹陛乐、饶歌乐；宴飨，用中和韶乐、清乐、庆隆舞、笙吹、番部合奏、瓦尔喀部乐舞、回部乐、卤簿乐、丹陛乐；巡幸，用饶歌乐。清代乾隆六年至十年（公元1741～1745年）由庄亲王总理律吕正义馆，将坛庙、朝廷乐章辑成《律吕正义后编》，此为至今传世的一部比较完备的宫廷音乐书籍，成为研究清代宫廷音乐的重要资料。

二、宫廷音乐的类别

中国宫廷音乐的类别，如果按其演奏场合，大致可以分为外朝音乐和内廷音乐两大类。外朝，指的是群臣朝会、办事的场所；内廷，是指皇帝、后妃等生活起居的地方。这两种不同的场合有不同的音乐。如果按其功能性质而言，又可分为典制性音乐和娱乐性音乐。典制性音乐主要用以显示典礼的隆重和皇帝的威严，包括祭祀乐、朝会乐、卤簿乐等；娱乐性音乐以供人欣赏、愉悦身心为目的，包括筵宴乐、行幸乐、吹打乐等。

下面根据《清代宫廷音乐》（万依、黄海啸撰文并译谱，中华书局香港分局、故宫博物院紫禁城出版社联合出版，1985年10月第1版）等资料，以清代为例，略述宫廷音乐简况。

1. 祭祀乐

祭祀属于吉礼、凶礼、军礼、宾礼、嘉礼“五礼”中的吉礼，是宫廷中重要的典礼活动。清朝祭祀分为三种：大祀——祭圜丘、方泽、太庙、社稷；中祀——祭朝日、夕月、先农；群祀——祭火神、城隍、先医。各类祭祀均需乐队伴衬。乐曲有：中和韶乐、庆神欢乐、卤簿大乐。

中和韶乐：乐队包括打击、吹奏、弹拨等类乐器。大祀中所用的乐队规模最大，有：编钟一、编钟一（十六枚）、特磬一、编磬一（十六枚）、建鼓一、搏拊二、箎六、排箫二、箫十、笛十、琴十、瑟四、笙十、埙二、柷一、敔一。此外，尚有司章（唱词者）10人，武舞生64人，文舞生64人，协律师即掌麾（乐队指挥）1人，赞乐1人，执节（舞队指挥）4人。中祀时，乐队规模缩减。其歌词为八字句式，中间加一“兮”字共九字，演唱时一字一音，节奏平稳，句末以鼓搏拊击节为过门。

〔谱例 2—22〕

（大祀、祭圜丘）迎 神

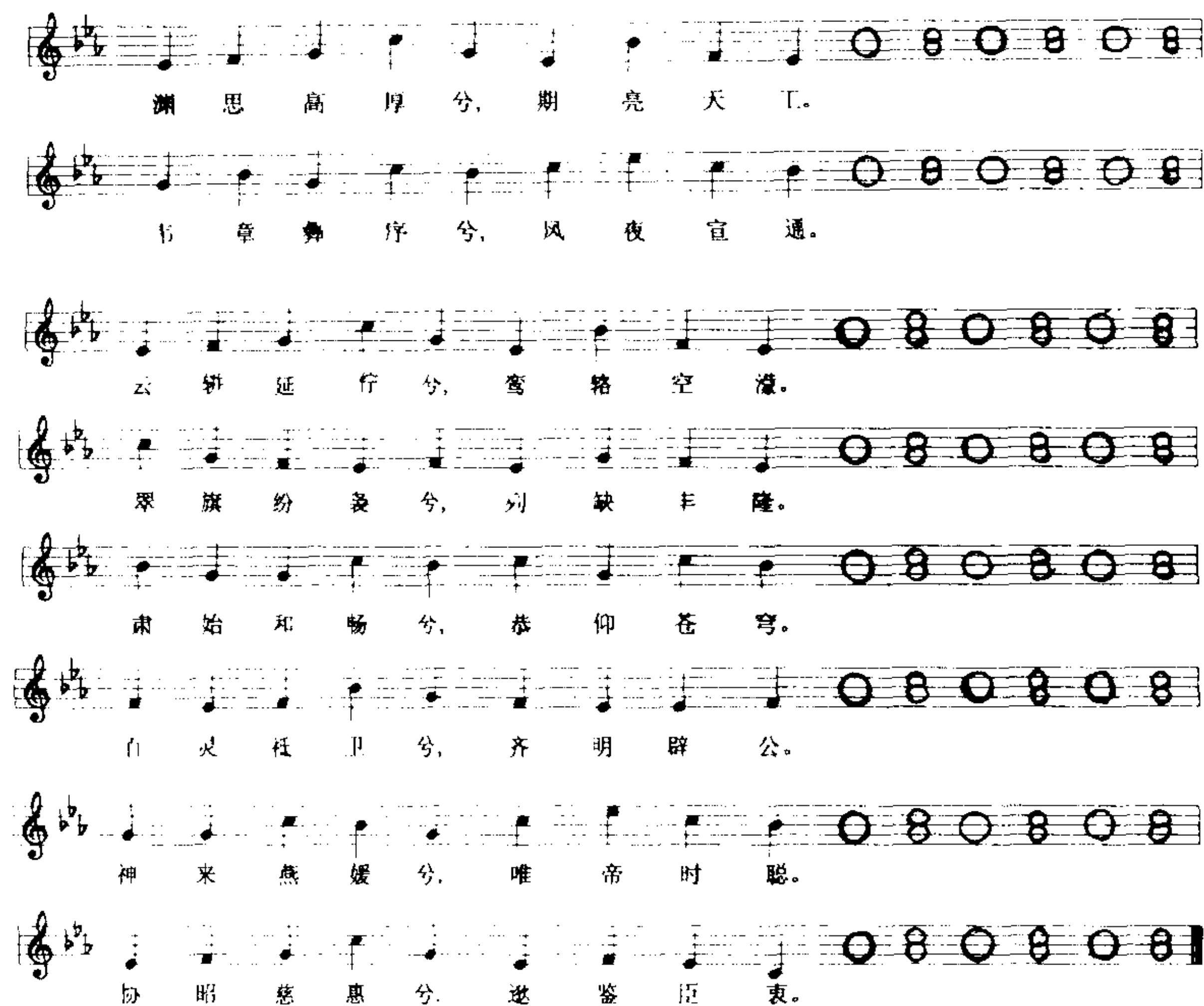
始平之章

钦 承 纯 祐 兮， 于 昭 有 融。

时 维 永 清 兮， 四 海 悠 同。

输 忱 元 祀 兮， 从 律 调 风。

穆 将 景 福 兮， 迺 眷 微 躬。



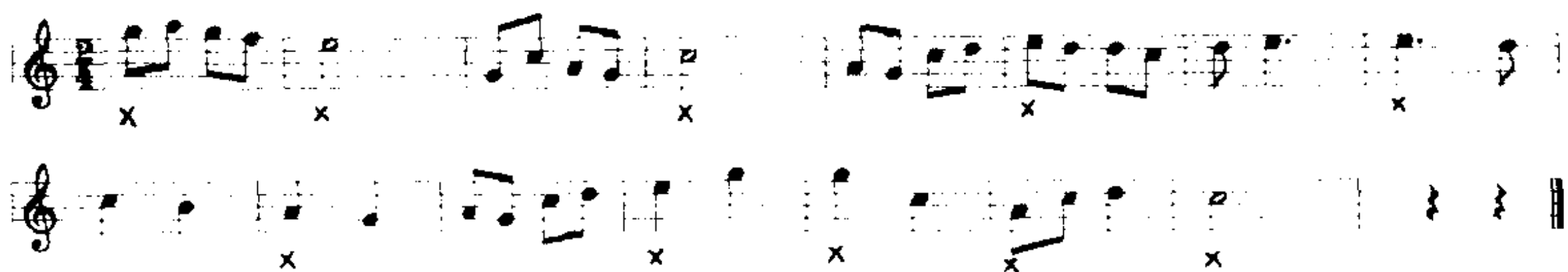
注：凡鼓以○为记，搏拊以8为记。每鼓一声，搏拊左右各一声。乐阕时，鼓连击二声，少停再击一声，搏拊亦如之。以下皆同。

庆神欢乐：用于群祀。乐器有：云锣一、笙一、管二、笛二、鼓一、拍板一。为纯器乐曲，没有歌词。

〔谱例 2--23〕

庆 神 欢

(群祀)



2. 朝会乐

亦称殿陛音乐。清代宫廷，凡遇元旦、冬至、万寿（皇帝寿

辰)、登极、颁诏、皇帝大婚及每月初五、十五、二十五日常朝等,均在太和殿举行典礼活动。使用音乐有:中和韶乐、卤簿乐、丹陛乐、铙歌乐等。

朝会典礼中使用的中和韶乐,乐队的规模比祭祀乐乐队小,乐曲结构、节奏、音调与中祀所用中和韶乐相似。

丹陛乐:用于朝会中群臣行礼时。乐器有:大鼓二、方响二(每架十六枚)、云锣二(每架十面)、箫二、管四、笛四、笙四、杖鼓一、拍板一、戏竹二(指挥器)。乐曲奏《朝天子》,只奏不唱。但此《朝天子》与民间戏曲、器乐曲中的同名曲牌不同。

此外,尚有内廷朝会音乐。指的是在内宫(如乾清宫、慈宁宫、交泰殿)、御园(主要为圆明园、避暑山庄、西苑等)的正殿内,逢元旦、皇太后及帝、后寿辰等节日举行朝贺典礼或筵宴用的音乐。所用乐曲有:中和韶乐、丹陛乐、细乐《合欢令》、德胜乐等。

3. 导迎乐与巡幸乐

亦称卤簿乐。因为皇帝使用的仪仗队称为卤簿。据《清会典事例》载:“凡卤簿乐有五”,即前部大乐、铙歌大乐、铙歌鼓吹、铙歌清乐、导迎乐。此外尚有凯歌乐。

(1) 铙歌大乐 用于大驾卤簿和骑驾卤簿。乐队有打击乐器:金、铜鼓、铜钹、云锣、龙鼓、拍板、林鼓;吹管乐器:笛、管、笙、金口角、大铜角、小铜角、蒙古角、画角、龙笛等;乐队人数达 236。乐曲有:《壮军容》、《驾六龙》、《扈翠华》、《日初开》、《长白山》、《大清朝》、《四时仗》、《承天眷》等。

〔谱例 2—24〕

壮 军 容



注：全曲八解，此其一。

(2) 铙歌清乐 用于骑驾卤簿。乐队规模比铙歌大乐小，有：大铜角、小铜角、金口角、云锣、龙笛、平笛、管、笙、铜鼓、金、铜点、铜钹、行鼓等计四十多人。乐曲有：《鬯皇威》、《河清海晏》、《景清明》、《皇风泰》、《虹流华渚》、《皇都无外》、《大凌河》、《日上扶桑》等。

〔谱例 2—25〕

河 清 海 晏



(3) 导迎乐 用于大驾卤簿、法驾卤簿、銮驾卤簿。另在颂诏、皇帝亲耕、进种桂、皇后采桑进钩筐、送文武殿试榜，以及

进表、进书、迎笏等活动中，均用导迎队。乐器有：戏竹二、管六、笛四、笙二、云锣二、导迎鼓一、板一。

〔谱例 2—26〕

导 迎 乐



(4) 凯歌乐 用于战争凯旋，皇帝举行郊劳时演奏。包括两个部分，即：在郊劳御座台前演奏的饶歌乐；郊劳礼毕，圣驾还宫时在马上演奏的凯歌乐。两部分之间，在乐器使用和乐曲方面均有不同。

〔谱例 2—27〕

凯 歌 乐



4. 宴飨乐

亦称筵宴乐、宴乐。是在宫廷宴会上演奏的各种音乐。

用于太和殿筵宴等大宴会的宴乐有：

(1) 清乐 主要用于宴会，部分乐曲用于册尊典礼和除夕、上

元日上灯。有丹陛清乐与中和清乐之分。丹陛清乐设在丹陛大乐之东，筵宴中进茶、进酒时演奏；中和清乐设在中和韶乐之东，筵宴中进饌时演奏。

(2) 队舞乐 用于伴奏庆隆舞（包括扬烈舞和起舞），此为满族音乐。乐器用：琵琶、三弦各八，奚琴、箏各一，司节、司拍板、司抃者各十六。

(3) 蒙古乐 包括筋吹、番部合奏两部分。筋吹乐器为：胡笳、胡琴、口琴、六弦箏各一。番部合奏乐器为：云锣、箫、笛、管、笙、箏、胡琴、琵琶、三弦、二弦、月琴、提琴、轧箏、火不思、拍板各一。

(4) 瓦尔喀部乐 乐器有：笙箫、奚琴各四。以及回部乐、番子乐、廓尔喀乐、朝鲜乐、安南乐、缅甸乐等。

此外还有小规模宴乐，如赐宴乐、部宴乐、乡宴乐等。

三、宫廷音乐的特征

1. 功利性

这是宫廷音乐区别于民间音乐、文人音乐的显著特征之一。如前所述，无论民间音乐、或是文人音乐，均以内心感情的抒发为目的，借音乐直抒胸臆。但是，宫廷音乐并非如此。它在以下三个方面表现出明显的功利性：(1) 以音乐来表现统治者的威严、高贵，因此，在朝会、祭祀、巡幸等场合都用音乐来伴奏，以壮声威。(2) 用音乐为统治者歌功颂德，在郊庙、朝会等典礼性音乐中填入夸耀统治者祖宗功德，将皇帝与神明相提并论，以及吹捧当时统治者的歌词。如：“赫赫翼祖，受命于天，德迈三代，威加八埏。”“在国南方，时维就阳；以祈帝祉，式致民康。”“武威震耀，文德昭宣；开基垂统，亿万斯年。”等。（均见《宋史》）(3)

把音乐作为享受、娱乐的手段之一，用于宴飨或内廷生活之中，供皇帝、嫔妃等人欣赏。

2. 礼仪性

宫廷音乐中的大部分都是配合着一定的礼仪场合而演奏的。正如在对宫廷音乐进行分类时所指出的，依其不同场合的功能，使用不同的乐曲。如“皇帝出入奏《中和乐》，臣工行礼奏《丹陛乐》，侑食奏《清乐》，巡酒奏《庆隆乐舞》……。”（《律吕正义后编》卷四十五，转引自杨荫浏《中国古代音乐史稿》下册）进而，即使在同一场合，按仪式进程的不同阶段，亦有不同的乐曲。如：在清代宫廷中，筵宴的一般程序是：①礼部尚书奏请御殿，皇帝礼服乘舆出宫，午门鸣钟鼓，中和韶乐奏《元平之章》，皇帝升座，乐止。②阶下三鸣鞭，王公百官就位，在席位上一叩礼。第一项，进茶，丹陛清乐奏《海宇升平日之章》；第二项，进酒，丹陛清乐奏《玉殿云开之章》；第三项，进饌，中和清乐奏《万象清宁之章》。③演出庆隆舞，包括扬烈舞和喜起舞。④舞后依次演出蒙古乐（笳吹和番部合奏）、瓦尔喀部乐、回部乐、番子乐、廓尔喀乐、朝鲜乐、安南乐、缅甸乐等。

即使同一名称的乐曲，在不同的礼仪场合，也有不同的乐队编制、演奏处理等。如清代《中和韶乐》，在祭祀、朝会、宴飨中均有运用，但在三种活动中，规模、内容各不相同。祭祀（大祀）用的《中和韶乐》规模最大，共204人，歌词以歌颂皇帝、神化皇权为内容。朝会和宴飨用的《中和韶乐》，乐器种类完全相同，但每类乐器的件数大大减少，只用40人，歌词内容充满着对皇帝的歌颂。

3. 旋律、节奏的“雅化”

宫廷音乐的大部分乐曲的基本风格是：优美纤细，典雅端庄。

在节奏方面，比较徐缓绵延，与歌词的结合，常用一字一音。在旋律方面，多用平稳进行。各种乐器之间，常用严格的齐奏形式，要求每件乐器都演奏同样的旋律，不允许演奏者自由发挥。对这种宫廷化、雅乐化的独特风格，英国人斯当东在《英使谒见乾隆纪实》（1797年伦敦出版）一书中，留下了宝贵的历史记载：“音乐的速度缓慢……无论多少种音乐伴奏，旋律只是一个。但在少数节目中，有些乐器奏高音，有些奏低音，听起来也相当和谐。……使节团中懂音乐的人对他们的演奏非常喜爱。”（按：斯当东曾于1792年随英国特使乔治·马加儿尼在承德避暑山庄谒见中国皇帝。此为当时情况之记录。）

宫廷音乐亦曾经从民间音乐中吸取了大量乐曲，但是，这些乐曲在宫廷内部演奏，也产生了风格的“异化”，即逐渐地宫廷化、雅乐化。正如宋代吴处厚在《青箱杂记》中指出的：“今世乐艺，亦有两般格调：若朝庙供应，则忌粗野嘲啮；至于村歌社舞，则又喜焉。”由此可见，同样的民间音乐，由于运用场合的不同，环境气氛的差异，也会引起风格上的变化。

第四节 宗教音乐

宗教音乐指的是由宗教信仰者演奏，或是为宗教信仰目的而演奏的音乐。

中国各地、各民族的宗教信仰有：佛教、道教、伊斯兰教

(回教)、基督教等。其中,在音乐方面,佛教、道教的特色较浓,伊斯兰教和基督教音乐也有自己的特色。

一、佛教音乐

佛教与基督教、伊斯兰教并称为世界三大宗教。相传约在公元前六世纪到公元前五世纪,由古北印度迦毗罗卫国(尼泊尔南部)净饭王的儿子释迦牟尼所创立。长期以来,它主要流传在亚洲地区,19世纪末,开始传入欧、美、非洲和大洋洲,据1980年《大英百科年鉴》统计,它现在约拥有25500万信徒。

佛教由印度传入中国内地的路线有两条。一是陆路,经由中亚细亚传入中国新疆地区,再深入内地。另一是海路,经由斯里兰卡、爪哇、马来半岛、越南到达广州,即通过南海路线传入中国内地。其最早传入的准确年代尚难稽考,在多种说法中,主要的有两种:一是东汉明帝永平十年(公元67年)传入说;一是西汉哀帝元寿元年(公元前2年)传入说。两说年代相差约70年,间隔较近。若综合之,则佛教的初传当在两汉之际,约公元1世纪时。当时被看作神仙方术的一种。东汉末,汉译大量佛教经典、佛教教义开始同中国传统的伦理和宗教观念相结合,得以传播。主要代表有安世高传译的小乘佛典,支娄迦识传译的大乘佛典。魏晋时,佛教般若学受到门阀士族欢迎。同玄学关系密切。经南北朝,佛教广泛传布全国。以宋文帝、梁武帝为代表的南朝各代,普遍把佛教当作“坐致太平”的思想工具,扶持寺院和义学发展;北朝各代虽曾发生北魏太武帝和北周武帝“灭佛”之举,但总的说来,在资助译经、修建寺院、开凿石窟等方面,仍十分突出。后赵佛图澄、南朝宋慧琳,成为僧侣直接参与政治活动之开端。佛经的翻译,从西晋竺法护以来得到很大的发展,经石秦鸠摩罗什,

标志一个新水平，到南朝陈真谛已基本完成大小乘佛经的翻译介绍。在此期间，名僧辈出，道安、慧远为发展中国佛教成效卓著；僧肇的般若论、道生的佛性论，影响深远；重点宣扬《涅槃经》、《成宝论》、《十地经论》、《摄大乘论》、《楞伽经》等经论的各种师说，纷然而起。儒、释、道之间进行长期争论、斗争和互相渗透。隋、唐时期，最高统治集团采取三教并用方针，佛教进入鼎盛时期。寺院经济得到最高度发展；译经规模与水平皆出前代，代表人物有玄奘、义净等；佛教理论由依附汉文译经进而建立起各种独立的体系，适应中国情况的礼仪法规也基本完成，从而形成天台宗、律宗、净土宗、法相宗、华严宗、禅宗以及三阶教等中国宗派，并传到朝鲜、日本和越南。宋代以后，一些主要佛教宗派的基本观点为儒教所吸收，其自身亦日益与儒、道相融合。在西藏地区，唐初的松赞干布提倡佛教，以后逐渐形成藏传佛教，俗称喇嘛教；元初，忽必烈封喇嘛八思巴为帝师，逐步确立政教合一的统治体制。喇嘛教还流传于藏族居住的其他地区和蒙古族地区。

（一）佛教对中国音乐的影响

佛教传入中国以来，在漫长的历史时期中，佛教信仰深入民间，佛教思想深刻影响于哲学、道德、文学、艺术等各个领域。其中对音乐的影响主要表现在以下几个方面。

1. 在美学层次方面，佛教思想与道家思想、儒家思想一起塑造了中国音乐的美学特征。

在对中国音乐的音体制的单音性特征形成方面，田青的分析是颇为精到的。他在《中国音乐的线性思维》（载《中国音乐学》1986年第4期）和《浅论佛教与中国音乐》（载《音乐研究》1987年第4期）中，肯定了中国传统的单音性特点。他认为“音乐是

一种思维，由于地理环境、社会背景、经济发展的差异，每一个民族都历史地形成了自己固有的、独特的思维性格与思维方式。而艺术思维与科学思维、逻辑思维不同，不存在“对”与“错”的问题，技术手段的提高并不能保证“艺术质量”的提高。并且从东西方宗教（天主教与佛教）对音乐功能的不同理解出发，分析了中国单音性形成的某一个方面的因素。在西方，天主教（基督教）的音乐在教堂的主要作用在于创造神圣的气氛，而不是讲道。讲道的任务是由神父们的讲演来独立完成。这种分工，使音乐家们不仅仅顾及唱词的清晰程度，而是专心致力于多声部的交错起伏、和声的丰满浑厚组成的音响世界，以渲染上帝的伟大，创造教堂中恢宏、庄严、神秘的天国气氛。因此，从九世纪天主教音乐“奥伽农”出现到巴赫等人矗起欧洲古典音乐的丰碑止，几百年的时间里，复音音乐在教堂的穹顶下逐渐完善。在东方，尤其在中国，佛教从一开始就把音乐当成宣导教义的工具，并选择了一种由唱导师“夹唱夹叙”的“说唱形式”，运用单音音乐体制，讲究节奏的平稳、旋律与字调的吻合，集中精力于音乐所负载内容的明确阐述。正如义净在《南海寄归内法传》中指出的，佛教音乐的意义，对僧人而言“一能知佛德之深远，二体制文之次第，三令舌根清浄，四得胸藏开通，五则处众不慌，六乃长命无病。”对俗人而言则能“行动三慧，明经道之八友；令学四真，证图凝之两得。”因此其审美情趣亦逐渐与儒家、道家相渗透、融合，共同地趋于“和、静、清、远、古、淡”，而对单音音乐表现出更为浓厚的兴趣。

2. 为中国音乐引进了新的乐器、乐曲和音乐理论。

在乐器方面，日本林谦三氏曾列举《妙法莲花经》、《无量寿经》、《佛所行赞》、《方广大庄严经》等典籍中所见的乐器名，计

有螺、蠡、贝、角、管、笛、笳、笙、竽、箏、篪；琴、瑟、筑、琵琶、五弦；法鼓、大鼓、鼗、鼙、细腰鼓、都昙鼓、奎楼鼓等。这些乐器中的一部分是中国固有的乐器，亦有部分是随着佛教的传入而引进我国，并且至今仍作为我国的“民族乐器”而活跃在人们的音乐生活中。

在乐曲方面，最早传入的佛曲当推张骞出使西域带回的《摩诃兜勒》。此后，魏晋南北朝时期，佛教音乐大量进入中国宫廷。据《隋书·音乐志》载：“西凉者，起于苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州、变龟兹声为之，号秦汉伎……，其歌曲有《永世乐》、解曲有《万世丰》、舞曲有《于阗佛曲》。”此处龟兹乐有相当成分是佛教音乐。唐代，佛教音乐高度发展，在十部乐与坐立部伎中，有许多是以佛教国家传来的乐器，演奏佛教国家传来的乐曲。陈旸《乐书》卷一百五十九引：“李唐乐府曲调有《普光佛曲》、《弥勒佛曲》、《日光明佛曲》、《大威德佛曲》、《如来藏佛曲》、《乐师琉璃光佛曲》、《无威感德佛曲》、《龟兹佛曲》，并入婆罗调也。《释迦牟尼赞曲》、《宝华步佛曲》、《观法会佛曲》、《帝释幢佛曲》、《妙花佛曲》、《无光意佛曲》、《阿弥陀佛曲》、《烧香佛曲》、《十地佛曲》，并入乞食调也。《大妙至极曲》、《解曲》，并入越调也。《摩尼佛曲》，入双调也。《苏密七俱陀佛曲》、《日光腾佛曲》，入商调也。《邪勒佛曲》，入徵调也。《观音佛曲》、《永宁佛曲》、《迁文德佛曲》、《婆罗树佛曲》，入羽调也。《迁星佛曲》，入般涉调也。《提梵》，入移枫调也。”在敦煌所传卷子中，也保存着众多唐代佛曲的曲辞。任二北《敦煌曲校录》曾检校考订诸佛曲并列佛曲曲目 284 首。

3. 佛教职业音乐家为中国音乐的发展也作出了重要的贡献。

其中著名的有：少康、文淑、段善本等人。少康所唱佛曲，直

接从民间音乐中吸取养分，据《宋高僧传》卷二五《少康传》载：“康所述偈赞，皆附会郑卫之声，变体而作。非哀非乐，不怨不怒，得处中曲韵。”文淑和尚则为民众和宫廷音乐家效法的楷模。据《太平广记》卷二百四文宗条引《卢氏杂说》：“文宗善吹小管。时法师文淑为入内大德，一日得罪流之。弟子入内收拾院中籍入家具辈，犹作法师讲声。上采其声为《文淑子》。”赵璘《因话录》载：“有文淑僧者，公为聚众谈说，假托经论，所言无非淫秽鄙褻之事。不逞之徒转相鼓扇扶树，愚夫冶妇乐闻其说，听者填回寺舍，瞻礼崇奉，呼为‘和尚’。教坊效其音调，以为歌曲。”由以上记载可见文学艺术的巨大魅力。长安庄严寺僧人段善本以琵琶技艺折服名手康昆仑，更是众所周知的历史故事。此外，在梁慧皎《高僧传·唱导篇》、唐道宣《续高僧传·杂科声律》篇中，都留下了许多僧人音乐家事迹的记录。

4. 由佛教促进了说唱音乐——变文、宝卷、弹词、鼓词的相继产生。

中国的说唱音乐最早的渊源可追溯至荀子的《成相篇》，但其正式的形成却与佛教有密切关联。

人们常说，变文是说唱音乐的早期形式之一。然而，变文又是佛教对中国民间音乐发生影响的关键一环。唐代流行一种叫做“转变”的说唱艺术，“转”是说唱，“变”是变易文体。表演时，一边展示图像，一边说唱故事。其图称为“变相”，其说唱故事的底本称为“变文”。变文的起源，与佛教经典文体和六朝时代佛教通俗化的方式直接有关。佛教文体是以直叙理义的散文“长行”和直叙事义的诗歌“偈颂”兼用，因此，变文也是散文和韵文二体交织，说唱同时。寺院僧侣常用的通俗化传教方式——“俗讲”，也是讲唱相间，先由都讲高唱一段经文，随后由俗讲法师加以详

说，采用韵散结合、有说有唱的方式演说经义，以其强烈的音乐性、故事性吸引听众，阐发佛理，开导人心。此后，直接继承变文的是形成于宋、盛行于明清，并演变成以唱为主的宝卷，间接受变文影响的是以唱为主的弹词、鼓词、诸宫调，以及以讲为主的评话、说书等。

（二）佛教音乐的组成

中国佛教音乐包括两大部分：中国汉传佛教音乐和中国藏传佛教（喇嘛教）音乐。

1. 中国汉传佛教音乐

从内容与形式着眼，亦可分为两大类：一是唱给佛、菩萨、饿鬼等非现实对象听的，称为法事音乐或庙堂音乐；一是唱给现实对象“俗人”听的，称为民间佛乐或民间佛曲。

法事音乐运用于佛教的法事活动中。所谓法事，指的是佛教的仪式活动。大致分为修行法事、纪念法事和普济法事。

修行法事包括课诵、念佛仪、讲经仪以及各种忏法，是寺院最基本的日常活动，也是僧徒自我修持的活动，通过这些活动以求“觉道”与“功能”。纪念法事主要是纪念释迦牟尼、阿弥陀、观音、药师等佛菩萨的诞生、出家、成道、涅槃（去世）的节日所举行的法事。

普济法事是专为死者举行的法事，以祈求死者灵魂安宁。昔时常举行的有焰口、水陆、及盂兰盆会等。各种法事中都有声乐（唱诵）和器乐。

（1）唱诵音乐

唱诵音乐在法事活动中占重要地位，曲目繁多，包括赞、偈、礼拜曲和其它歌曲。

①赞 又称梵呗。初由印度经西域传入，自魏晋南北朝开始

华化。古印度称为呗匿（梵文 Pathaka），意译为“赞叹”。中国又叫赞呗或呗赞。自古以来，梵呗这一概念指的是赞叹“三宝”（佛宝、法宝、僧宝）的音调，佛教认为学习和演唱梵呗是一种功德，同时又是一种修行途径。主要用于修行法事和纪念法事。常用的梵呗有三宝大赞、五方赞、香赞、供养赞、六句赞、皈依赞、祝延等。据胡耀《我国佛教音乐调查述要》（载《音乐研究》1986年第1期）分析赞呗的音乐材料相当规则、统一，该文用统计的方法将九首梵呗的音乐材料分为42种乐汇，发现九首共用的乐汇占九首乐曲总长度的72%，从而证实了赞呗音乐材料的集中性和音乐风格的统一性。赞呗的演唱速度缓慢，一般为每分钟25~30拍，旋律以级进为主，曲调平稳、抒徐圆润、腔多字少，具有庄严肃穆、清畅哀雅、纤婉迂回、细腻潇洒的气质与风度。

〔谱例 2—28〕

♩ = 30 赞 礼 西 方

赞 礼 西 方, 极 乐

清 凉。 莲 池 九

品 华 香。 宝 树

成 行。 常 闻 天 乐 铿

锵。 阿 弥 陀 佛 大 放 慈

光。 化 寻 众 生 无

量。 降 吉 祥,



②偈 “偈陀”（梵文 Catha）的简称，又译为“颂”。原是一种文体，每句有固定的字数，有三、四、五、六、七言体。现流行的偈以四、五、六、七言体居多。偈的演唱位于法事的中部和后部，常用的有《赞佛偈》、《回向偈》、《发愿偈》、《警众偈》等。仅一个基本曲调，随着唱词字数的多少而作相应的增减。

〔谱例 2—29〕



③礼拜唱曲 礼拜唱曲是修行法事和纪念法事中的唱曲，包

括《三皈依》和《拜愿》，演唱时配合着顶礼膜拜的动作。

④其它歌曲指的是上述三类之外的唱曲。基本属于普济法事中的唱曲。唱词数目繁多。题材内容十分广泛，有佛教教理、佛教故事、历史事件与历史人物、风情世俗等。曲目有《施食》、《六趣偈》、《荐亡赞》、《八仙庆寿》、《秦英西征》、《十二月花》等，此类曲目，各地唱词虽然相同，但是曲调往往相异。并且还有一些与佛教内容无关的曲目，如南京宝华山的《八仙庆寿》、鲁南的《葡萄仙子》、《到春来》等。下面转引胡耀《我国佛教音乐调查述要》中的鲁南地区、四川峨嵋山、山西五台山的《施食》，以比较同一唱词在各地流传的不同唱法。

[谱例 2—30]

施 食

近代先朝, 帝王尊荣位, 勋威侯王

近代先朝, 帝王尊荣位, 勋威侯王

近代先朝, 帝王尊荣位, 勋威侯王

玉叶金枝贵, 宰执中官, 才女嫔妃

玉叶金枝贵, 宰执中官, 才女嫔妃

玉叶金枝贵, 宰执中官, 才女嫔妃

颊, 梦断华胥来受甘露味。



(2) 器乐

①器乐曲牌的演奏在各种法事中并无明确规定。但在《禅门日诵》中的“仪规”中标有“作梵”、“和音绕坛”、“梵音如响勿令心散”等字样，当与音乐紧密相关。据胡耀的调查，各地寺院所奏的器乐曲牌的名称与曲调，多与民间传统乐曲有密切的关联，其中有同名同曲、同曲异名、同名异曲等情况。如：山东泰安原红门寺、谷山寺的《斗鹤鹑》、《行道章》、《雁过南栖》、《小扬州》等，鲁南台儿庄原观音堂的《叠落》、《大江东》、《采茶歌》、《大杂枝》等。

器乐曲牌所用乐器，北方重于吹打乐器，如：管、笛、笙、云锣、手鼓、钹子、铃子、铙等；南方则在以上乐器的基础上增加管弦乐器，如：箫、琵琶、三弦、二胡等。

②法器与点板

法器是寺院中生活起居及法事中所用的敲击乐器。法事中所用的法器主要有法鼓（堂鼓）、手鼓（书鼓）、大磬、中磬、引磬、大木鱼、中木鱼、小木鱼、钹子、铃子（小钹）、忏钟、铙、钹、铃等。这些法器主要用于唱诵音乐的伴奏，并有专门的符号规定而载入“仪规”。以下是《禅门日诵》、《佛教念诵集》中对法器符号的规定。

- | | | | |
|---------|-----------|---------|--------|
| ◎大磬 | D 将大磬捺住 | ●引磬 | 、将引磬捺住 |
| 一钟 | ○敲重鼓 | ○敲轻鼓 | ○钟鼓合敲 |
| ◎大磬引磬同敲 | ◎◎大磬与钟鼓同敲 | ◎大磬与钟同敲 | |

在书面上，点板方法是将法器符号标于唱词的右旁，其意义与板眼不同，只是法器敲击的标识。不同的法事有不同的点板。普济法事中的点板比较复杂，被称为花板，《禅门日诵》中的点板称为正板或老板。

2. 中国藏传佛教（喇嘛教）音乐

藏传佛教属大乘佛教。据藏文历史文献记载，佛教是于公元七世纪松赞干布时期由印度及中国内地传入西藏。除了在藏族地区之外，还在蒙古族、裕固族、土家族等少数民族地区传播。

藏传佛教音乐包括诵经音乐、羌姆乐舞音乐及寺院器乐等三个部分。

诵经音乐包括寺院僧侣诵念经文的吟唱和诵念经文段落之间的间奏及伴奏音乐。诵经音乐的旋律具有宣叙性特点，接近语言音调，音区较窄，节奏较均匀，节拍多用 $\frac{2}{4}$ 或 $\frac{3}{8}$ ，亦有自由节拍。集体诵唱经文时，多由领经人带领，并有鼓吹乐队演奏前奏及间奏音乐。鼓吹乐队主要由同钦（大铜号）、冈令（小铜号）、加林（似唢呐）、法螺、长柄双面皮鼓、大钹、法铃等组成。诵经时，用长柄鼓、大钹、法铃、双面拨浪鼓击节。

羌姆是藏传佛教寺院于每年重要宗教节日由僧人表演的宗教仪式乐舞。以驱鬼镇邪为主旨，渲染宗教礼仪的庄重气氛，并以带故事性的表演来弘扬佛法教义。表演者扮演众多护法神及各种鸟兽神祇、骷髅、鬼怪、寿星、神童、狮子、牦牛等，属哑剧式系列性乐舞表演，其间穿插表演佛经故事片段。表演时不用人声演唱，只用寺院鼓吹乐队伴奏，所用乐器与诵经乐队相同，唯长柄鼓与大钹的数量更多，甚至达20以上。

寺院器乐包括寺院中使用的仪式性器乐和生活中的信号性器

乐。前者有迎送活佛、贵宾的迎送曲，节日里僧众巡游的仪式音乐，以及寺院庆典和特定活动的音乐。后者是提示僧人按时作息或进行佛事活动而用鼓、加林、同钦、法螺奏出的信号性音乐。

二、道教音乐

道教是道地的中国土生土长的宗教。源于古代的巫术、秦汉时期的神仙方术，黄老道是早期道教的前身。东汉顺帝（公元125～144年在位）时，沛国人张道陵托言老子授他经书，授他“天师”之号，称为“天师道”；奉老子为教主，以《老子五千文》为主要经典，因受道者均需交五斗米，故史称“五斗米道”，是为道教正式形成。东汉灵帝（公元167～189年在位）时张角的太平道为道教的另一重要派别，奉《玉平清领书》为主要经典，“以善道教化”，符水治病，徒众数十万。东晋建武元年（公元317年）葛洪撰《抱朴子》内篇，整理并阐述战国以来神仙方术理论，丰富了道教的思想内容。南北朝时，北魏太平真君（公元440～450年）年间，嵩山道士寇谦之在崇信道教的魏太武帝（公元423～451年在位）支持下，自称奉太上老君意旨，“清理道教，除去三张伪法”，制订乐章诵诫新法，是为北天师道；在南朝宋则有庐山道士陆修静“祖述三张，弘衍二葛”，整理三洞经书，编著斋戒仪范，道教的理论和组织形式因而愈臻完善，是为南天师道。唐高宗（公元650～683年在位）以老子为李氏祖先，上“太上玄元皇帝”尊号，诸州各建观一所。玄宗（公元716～759年在位）令庶士家藏《老子》一本置崇玄学，号《老子》、《庄子》、《列子》等为《真经》。宋真宗（公元998～1022年在位）命王钦若、张君房等编辑道藏，大建宫观。徽宗（公元1101～1125年在位）自称“教主道君皇帝”，诏天下访求道教仙经，校定镂板，刊行全藏；又

于太学置《道德经》、《庄子》、《列子》博士，一时道教大盛。唐、宋以后，南北天师道与上清、灵宝、净明各宗派逐渐合流，到元代归并于以符箓为主的正一派。金代大定七年（公元1167年）王重阳在山东宁海（今牟平）全真庵讲道，创立以道为主，兼融儒释经的全真道。其徒丘处机等七人，分创遇仙、南无、随山、龙门、嵒山、华山、清静七派。后五十余年，丘处机曾被元太祖召见，赐为“神仙”，爵“大宗师”，命其掌握天下道教，于是全真教广泛传布，盛行一时。此后道教正式分为正一、全真两大教派。明代仍继续流传，清代日渐式微。道教的基本信仰和教义是“道”，人为“道”是“虚无之系，造化之根，神明之本，天地之元”，“万象以之生，五行以之成”，宇宙、阴阳、万物都是由它化生。崇拜的最高尊神是由“道”人格化的三清尊神，其中道德天尊即老子。修练的具体方法有服饵、导引、胎息、内丹、外丹、符箓、房中、辟谷等。宗教仪式有斋醮、祈祷、诵经、礼忏。经典论著现存的总集有《正统道藏》、《万历续道藏》、《道藏辑要》等。

（一）道教法事中的音乐

道教在发展过程中，十分重视音乐的作用，音乐被广泛应用于各种法事活动。道教法事大致可分为修道法事、纪念法事和斋醮法事。

1. 修道法事

修道法事是道观最基本的日常功课，也是道众自我修持的活动，道众们通过这些活动寻求“悟道”与“功德”。修道法事包括咏诵经书和课诵等内容。其中尤以朝暮课诵（即早晚坛或早晚课）中音乐运用得最为集中。

2. 纪念法事

主要纪念玉皇、真武神的圣诞、飞升之日和庆祝上元节节日

所举行的法事。按纪念内容的不同而增添特定的经文和演唱曲目。如正月初九玉皇圣诞要持诵《玉皇本行集经》，演唱《小启请》、《大启请》、《三宝赞》、《鸿雁赞》等曲目；三月三日真武圣诞、九月九日真武飞升均诵《真武妙经》；正月十五上元节、七月十五中元节、十月十五下元节均持诵《三元妙经》，加诵“铁罐施食”，演唱《五召请》、《阳小赞》、《返魂香》、《咽喉咒》等曲目。

3. 斋醮法事

主要为死者举行的法事，用以超渡亡灵，使之免受地狱之苦，同时也可对善终老人祈福颂德，经常举办的有放“赈济”、放“施食”（即放“焰口”）、上“祖师表”等，其音乐进行方式是念、唱、打间作。

（二）韵腔与曲牌

道教音乐分为韵腔（声乐）和曲牌（器乐）两大类。

1. 韵腔

是道教音乐中的主体。指的是在法事活动中诵经、念咒、诵诰、咏唱发展形成的歌腔，道众称之为“韵子”。按其歌腔形态可分四种类别：诵经腔、念咒腔、诵诰腔、韵腔。

（1）诵经腔 是一种近似念白的唱腔。所诵经文是道教的经卷典籍。诵经时，考究语调的清幽恬静，速度可慢可快，常常由慢而快，节奏规整；每句经文各字之音律虽颇不稳定，但句子末落韵之字的音律已趋规范。

（2）念咒腔 可分为有符咒、无符咒两类。有符咒，是为捉妖驱邪而边念咒边画符，咒语皆为虚字，如“唵哑牛、牛哑利、牛牛牛”等，音调不稳定，尚未形成歌腔；无符咒，是只念咒不画符，咒文为有实义之词，每句字数规范，多四言，亦有五言，音调稳定，节拍节奏规范，已形成歌腔形态。

〔谱例 2—31〕

念咒腔



(3) 诵诰腔 运用于修持法事和纪念法事。旋律简炼, 无衬字、拖腔, 上句常落商音, 亦有羽音, 下句落于宫音。节奏与诰文句式结合紧密, 一言一拍, 句末加拍, 因而出现了四言五拍句、五言六拍句、六言七拍句、七言八拍句、八言九拍句、九言十拍句等。此外, 在呼唤诸天尊名号的“宝诰”中有“五言七拍句”、“五言八拍句”的特殊节奏形式。

〔谱例 2—32〕

诵诰腔

♩ = 140

喇万慧 唱

志 心 皈 命 礼。 居 上 清 境, 号 灵 宝 君。
祖 劫 化 生, 九 万 九 千 余 梵 香。 赤 书 焕 发,
九 百 之 十 八 真 文。 因 混 沌 赤 文 而 开 九 霄,
纪 元 洞 玉 历 而 分 五 劫。 天 经 地 纬,
巍 乎 造 化 之 宗。 枢 阴 极 阳, 卓 尔 雷 霆 之 中。
大 悲 大 愿, 大 圣 大 慈 玉 宸 道 君, 灵 宝 天 尊。

(4) 咏唱式韵腔 旋律优美动听,为道教音乐精华。有“韵”(如《澄清韵》)、“赞”(如《大赞》、《小赞》、《中堂赞》等)、“引”(如《幽魂引》、《梅花引》、《小救苦引》等)、“偈”(如武当山谷城火居道的《大偈子》、《小偈子》、《刀兵偈子》等),以及《步虚》、《吊挂》等等。

〔谱例 2—33〕

澄 清 韵

天 无 (哎) 氛 (哪)

秽 (呀) 地 (哪)

无 (啊) 妖 (哎)

静 (啊) 洞 (哎)

尘 (哪) 大 量 玄 玄 也。

清 (哪)

〔谱例 2—34〕

小 赞

诵 经 (哪) 功 (啊) 德 (呀)

(哎) 不 可 思 (哎) 议 (呀)

诸 天 诸

地 转 灵 (哪) 机 (呀) (哎) 皇 (啊)

(哎) 王 (啊) 皇 (啊) 王 寿 天 齐。



由于歌唱对象的不同, 韵腔又有阳调、阴调之分。阳调用于修持法事与纪念法事, 歌唱对象是诸神诸仙及修持者本人, 音乐气氛庄严肃穆, 飘渺恬静, 旋律迂回曲折, 悠扬婉转。阴调用于斋醮法事, 歌唱对象主要是各类鬼魂, 音乐气氛较为多样, 悼念亡魂则悲叹哀怨, 捉拿妖魔则昂扬激越, 仰启神仙则威武雄壮, 斋筵施食则欢庆热烈, 旋律较为简炼, 较少衬字、拖腔, 并且拖腔较短小。

韵腔咏唱时要用法器 (打击乐器)、笙、管、笛、箫、琵琶、二胡等乐器伴奏。

2. 曲牌

可分正曲、耍曲、法器牌子三类。

(1) 正曲

主要用于法事科范仪式的正式程序中, 以配合法师行法时腾云驾雾、呼风唤雨、踏罡步斗、降妖捉鬼的各种宗教动作。其基本曲目多为道教所专用, 如《木本经》、《白鹤翅》等, 亦有少数

曲目与戏曲、曲艺、器乐曲牌相同，如《小开门》等。正曲的基本板式有“直板”与“花板”两种。“直板”多为中速，“花板”速度较快。亦有同一曲目作“直板”与“花板”的变化，“直板”旋律比较简炼、规范，“花板”是“直板”的加花变奏。

(2) 耍曲

用于法事科范仪式的正式程序开始之前，作为“打闹台”、“发雷”为开坛行法作准备，演奏时间可长可短，自半小时至一二小时不等。基本曲目多与民间器乐曲相同，亦有少数为道教音乐所专用。

(3) 法器牌子

道教常用法器有：大铙、小铙、大镲、小镲、钹子、手铃、大木鱼、小木鱼、大鼓、小鼓、大铁磬、大铜磬、小铜磬等。

法器牌子可分为铙镲牌子与钹镲牌子两类。铙镲牌子用于各类法事科范仪式程序的转换、连接，并作韵腔、器乐曲牌的引子、尾声、间奏，所用法器有大铙、小铙、大镲、大小木鱼、大小鼓、大小磬。钹镲牌子常作韵腔、器乐曲牌的伴奏，起击拍数板、烘托宗教气氛的作用，所用法器有小镲、钹子、手铃、大小木鱼、大小鼓、大小磬。

(三) 道教音乐的流派

各地道教音乐，按其活动范围和演唱风格，可以分为“在家”、“出家”两大流派。

“在家派”是按武当山的说法，在川西一带称为“行坛”，属于正一道，又有火居道人、行科道士、火坛道士之称。其活动范围主要在乡村集镇，音乐运用于为民间举行的各种斋醮，以“人”为表演对象，属于宗教外部的活动，演唱风格比较清新活泼、欢快明朗，具有较浓郁的世俗气息。

“出家派”亦是按武当山的说法，在川西一带称为“静坛”。活动范围在道观，演唱者以全真道为主，演唱对象主要是“神灵”，一般运用于日常修行法事和祀典，音乐风格偏于庄穆沉静，典雅悠缓。

然而，两个流派的音乐在常用曲目、乐器组合、表演形式方面均大体一致。

三、中国伊斯兰教音乐

伊斯兰教是公元7世纪初阿拉伯半岛麦加人穆罕默德创立的一神教，与佛教、基督教并称为世界三大宗教。从公元7世纪中叶起，伊斯兰教由海、陆两路渐次传入中国，曾被称作回教、回回教、清真教、天主教等。现在中国的回、维吾尔、哈萨克、乌孜别克、塔吉克、塔塔尔、柯尔克孜、撒拉、东乡、保安等10个民族中传播。

据周吉、刘同生的研究（参见田青主编《中国宗教音乐》第81～161页，宗教文化出版社，1997年，北京），中国伊斯兰教音乐大致可分为：绿洲穆斯林民族的伊斯兰教音乐、草原穆斯林民族的伊斯兰教音乐、高原穆斯林民族的伊斯兰教音乐。

（一）绿洲穆斯林民族的伊斯兰教音乐

维吾尔族是其中的重要民族。公元11世纪起，伊斯兰教自西向东渐次传入塔里木盆地。至16世纪成为维吾尔人信奉的唯一宗教。当代主要属逊尼派中的大伊玛目哈乃斐派和什叶派中的苏菲派。维吾尔族的伊斯兰教音乐大致包括：1. 逊尼派伊斯兰教音乐，即：呼祷调、诵经调；2. 苏菲派伊斯兰教音乐，有：则克力、依克买特等诵唱，萨玛等歌舞；3. 阿希克（教士）行乞时唱的歌；4. 巴克希（巫师）作法时使用的音乐；5. 以宣宏伊斯兰教义为主要

内容的说唱音乐——瓦依孜；6. 宗教节日庙会及朝拜圣贤麻扎时演奏的鼓吹乐曲；7. 伊斯兰教民俗歌曲。

乌孜别克族的伊斯兰教音乐与维吾尔族伊斯兰教音乐甚为接近。

（二）草原穆斯林民族的伊斯兰教音乐

聚居在天山和阿勒泰山腹地牧场的哈萨克族、柯尔克孜族主要信仰伊斯兰教的逊尼派。哈萨克族的伊斯兰教音乐主要有：呼祷调（阿赞）、诵经调、劝封斋歌、巴拉提月里唱的歌、哀祷告、哀丧歌等宗教礼仪音乐、宗教民俗歌曲和宗教故事歌。

柯尔克孜族的伊斯兰教音乐主要也是呼祷告（阿赞）、诵经调、劝封斋歌、哭丧歌、送葬歌等。

（三）高原穆斯林民族的伊斯兰教音乐

在黄土高原和青藏高原上生活的回、东乡、保安、撒拉等四个穆斯林民族，其伊斯兰教音乐不用乐器伴奏，而以丰富多彩的歌唱性音调吟咏《古兰经》，赞颂真主。这些曲调按使用场合的不同，可分为呼祷调、诵经调、赞圣词、苏菲派祈祷调和民俗宗教歌调等五类。

在以上各地区中，共同的都有呼祷调、诵经调和赞圣词。

（1）呼祷调

又称“招祷音调”、“宣礼歌”。阿拉伯语音译为“阿赞”，波斯语音译为“邦克”或“班歌”。伊斯兰教现行拜制规定：教徒每天做五次礼拜。从日出之前到日落之后，分别称为晨礼（巴木达）、晌礼（撒史尼）、晡礼（底葛）、昏礼（沙目）、宵礼（虎夫摊）。在每一次礼拜之前，宣礼员（维吾尔称语称“买曾”）在清真寺尖顶塔楼内高诵宣礼词，召唤教徒到寺礼拜。

各民族各地区的“呼祷调”虽然同样具有较强的吟诵性及呼

唤性，但在音乐风格上却大不相同。主要有如下四种：①被喀什地区的维吾尔族伊斯兰教徒称作“当地的阿赞”的呼祷调，曲调平直；②被喀什地区的维吾尔族伊斯兰教徒称作“阿拉伯的阿赞”的呼祷调，曲调中多半音变化且有四分之一音的因素；③宁夏回族自治区的同心县的呼祷调；④广西桂林的呼祷调；③与④，虽然同为回族清真寺使用，但却因地区不同而在乐调、节奏、旋法等方面表现出明显的差异。

（2）诵经调

或称“唱经调”，维吾尔语称“吾苛卖特”、“木那加特”或“克里埃特”。《古兰经》是伊斯兰的经典。“古兰”是阿拉伯语的音译，意为“诵读”，有55种称谓，其中的“读本”、“光”、“真理”、“智慧”、“训诫”、“向导”、“吉言”等为穆斯林所常用。内容包括：伊斯兰教的基本信仰和功课，其中特别强调安拉独一，顺从、忍耐、行善、施舍和宿命；对阿拉伯半岛社会的种种主张的伦理规范；为政教合一的穆斯林公社确立的宗教、政治、经济、社会、军事和法律制度；与多神教徒、犹太教徒和基督教徒进行论辩的记述；为宣传伊斯兰教而引述的一些古代先知的故事、传说等。

在伊斯兰教的礼拜及日常宗教民俗活动中，都要由阿訇吟诵《古兰经》。一部《古兰经》共三十卷一百一十四章，六千二百余节，每节都用不同的音调吟诵。“诵经调”多由阿拉伯传来，且用阿拉伯语吟诵，故具有较为典型的阿拉伯音乐风格。但由于无谱可循，全凭口传心授传播，因此不同民族及地区，甚至一个地区的不同教派又都有所差异。其总的音乐形态特点是节拍节奏自由，音域较窄，旋律以音阶级进为主，具有强烈的吟诵性和宣叙性。

（3）赞圣词

伊斯兰教信仰的基本信条为：“除真主外，再无神灵，穆罕默德是真主的使者。”在伊斯兰教的各种宗教活动中，除了吟诵《古兰经》之外，赞颂真主、赞颂穆圣也是极为重要的内容。回族伊斯兰教活动中流传的“赞圣词”因使用场合及教派不同而种类繁多。主要有大赞、完赞、穆罕麦斯（一种特殊的文体。因其格式为五联一首又被称作“五联诗”。共一百零六段，八百联。相传为夏黑夏尔奋丁所作）、悯夏热（由一人领念众人合念的赞圣词）、特里维赫（间歇赞）、呼图白（阿訇在主麻日及各种节日演讲的“讲演词”）、拜提（一种诗体名，大都为民歌体的双行诗）等。一部分赞圣词的音调保存了波斯——阿拉伯音乐的特点，同时又有明显的民族化、地方化的倾向，另一部分则是直接用我国传统曲调或民间曲调填词或编创的。这说明伊斯兰教传入我国后，为适应国情和各地群众的习惯，也采用了其他宗教常用的手法，借用当地群众熟悉的曲调宣宏教义。

四、中国基督教音乐

据周小静的研究（参见田青主编《中国宗教音乐》），基督教首次传入中国，是在公元7世纪（唐代），当时传入的是被罗马基督教正派视作异端的聂斯托里派。在中国称为“景教”。由于唐太宗的支持，景教传播很快，在刻于唐德宗建中二年（公元781年）的《大秦景教流行中国碑》上，记述了唐代六位皇帝对景教的关注和扶持，以及外国传教士在京城和其它地方广建寺院的盛况。并由此可以推想，颂经、唱诗应当是当时礼拜仪式中不可或缺的内容。唐武宗李炎在公元845年下令禁佛，景教受到波及，中原地区的景教几近绝迹，只是在边陲地区还有少量活动。至此，基督教的首次传入即告夭折。14世纪初，罗马方济各会深入中国的

江浙、福建、新疆和今内蒙古的五原等地，同时残存的景教也得以复兴。尽管仍然没有乐谱留传下来，但有许多文字资料较为详细地记载了当时的宗教音乐活动。至14世纪下半叶元朝覆灭后，基督教在中国的第二次传播也告结束。

1653年，意大利传教士利玛窦得到明朝两广总督的同意进入广东肇庆，正式开始了基督教在中国大陆的第三次传教。这位传教士以尊重中国传统、依循中国儒家礼仪的方式开展活动，因而得到朝廷的青睐和支持。以他为首的许多传教士撰写、翻译了各种西方著述，除了宗教内容以外，还有自然科学以及音乐、历法、音韵等方面的著述。据一些学者的推测，为适应中国人的习惯，传教士们有可能采用一些中国人熟悉的曲调，配上赞美诗歌词，在管风琴的伴奏下让教徒们咏唱。利玛窦曾向朝廷进贡一台古钢琴，这架古钢琴颇得皇帝喜爱，并命太常寺乐工向精通音乐的西班牙传教士庞迪学习弹奏方法，利玛窦还利用中文配上了八首歌词，编成《西琴曲意》一书。这些歌词是宗教内容的汉文韵语诗。至康熙之世，精通音乐的葡萄牙传教士徐日升被聘为宫廷乐师，他不仅能熟练地演奏古钢琴，还能将听到的中国曲调记录下来，编成钢琴曲弹奏，因此深得康熙的赞赏。徐日升编写的《律吕纂要》和《律吕正义·续编》，介绍了欧洲音乐的记谱法及乐理知识。

16世纪欧洲的宗教改革运动产生了脱离罗马天主教的“新教”。1807年伦敦布道会传教士马礼逊首次把新教带入中国，1830年，美国也派遣新教传教士来中国活动，从此新教在各地广为传播。新教教会在中国建立起许多学校，除了宗教和自然科学的课程外，音乐也是必不可少的课程。并且先后有多种赞美诗集出版。这些赞美诗集对于传播西方音乐起了积极的作用。他们所用的乐谱有欧洲的四线谱、五线谱、字母谱、首调唱名法的简谱以及中

国的工尺谱等。

为了改变中国基督教会的殖民地体制，中国的基督教徒于1922年提出了“本色教会”口号，它反映了中国教徒争取独立自主、提倡民族传统文化的强烈愿望。从此，中国新教在形式上、组织上、思想上逐步实现了中国化。与此同时，天主教会于1924年召开了中华全国主教公会会议，1946年建立了中国的圣统制。这些运动使中国基督教艺术产生了很大变化，殿堂式教堂和中国风格的绘画、雕塑大量出现，在礼拜仪式上，唱起了中国人创作的赞美歌，有些教堂甚至还出现了佛教化的仪式。山西霍州人、英国新教内地会牧师席胜魔曾在19世纪80年代创作了一些具有当地民间音乐风格的赞美诗，据学者考证，这是中国最早的赞美诗曲调创作。

中华人民共和国成立以后，中国基督教与西方教会逐步脱离了关系，1954年成立了“中国基督教三自爱国运动委员会”，1957年成立了“中国天主教爱国会”。“文化大革命”期间，宗教活动完全停止，直到1980年才正式恢复。近年来，新教和天主教都相继在一些神学院、修道院开设音乐课，传授宗教音乐知识，使年轻的神职人员能够在布道时充分发挥音乐的作用。在宗教节日里，教会组织多种形式的音乐演出。为了提高教徒们的音乐修养，各教会相继举办培训班，讲授识谱、合唱、司琴和指挥技法，并录制宗教音乐录音带，使之在教徒中得以推广。

（一）天主教

在北京、上海、天津等大城市的天主教堂里，保留着西方传统的圣祭仪式，拉丁文的弥撒贯穿整个过程。司祭（神父）和助祭吟诵的经文和圣咏都采用古老的格里戈利圣歌旋律。除了极少数神职人员之外，大多数人不懂拉丁文和四线谱，但由于经常参

加弥撒，在整个仪式中也能齐声答唱。较复杂的乐曲由经过训练的圣乐团咏唱；除了单声部的圣歌外，圣乐团也唱四声部的合唱曲。包括 17 世纪以来西方作曲家的宗教作品。伴奏通常用风琴或钢琴，近年来有些教堂也采用电子合成器或电子琴，通过扩音器而摹仿教堂管风琴的音响。

为了传播圣歌，各教堂多自行印制圣歌集、弥撒曲。乐谱有简谱的，也有线谱的，唱词有译成中文的，也有在拉丁文下标注谐音汉字的。

经常歌唱的曲目有：《亡者大弥撒》（安魂曲）等。中国人创作的曲目中，较为流传的有江文也《圣咏作曲集》、《第一弥撒曲》、《儿童圣咏歌曲集》等，也有一些地方性很强的宗教器乐曲，如山西襄汾黄崖天主教堂的器乐曲《专务救灵魂》等。

（二）新教

中国新教教会的赞美歌内容相当丰富。虽然西方的传统圣乐主要是马丁·路德实现宗教改革以后的赞美歌，但自 19 世纪后半叶以来，一些信徒和学者在使圣诗、圣乐“中国化”方面也取得了很大成果。他们有的选用中国古曲和民间乐曲，有的创作了富于中国特色的新曲调，配上浅显生动、合辙押韵的圣诗译文之后，立即受到普遍欢迎和广泛传唱。20 世纪 80 年代，我国的宗教活动逐步恢复以来，又有不少新作问世。

赵紫宸（1888～1979）是一位精通中国古典文学的基督教神学家。在他任燕京大学宗教学院教授（后继任院长）期间，曾与美国人范天祥合著了一本《民众圣歌集》。考虑到这本圣歌集主要供文化层次较低的民众、尤其是农民教徒咏唱，所以文字和音乐都力求简单易记。负责歌词创作的赵紫宸采用古诗词如浪淘沙、花月吟、如梦令等词牌结构，有的模仿民谣风格，因此唱起来亲切、

上口；负责选曲的范天祥则收集了许多中国民歌作为圣歌的主旋律，再配以四部和声。现在看起来这些多声部配置与民歌旋律的关系不免牵强，但在当时却不失为一种积极的尝试。如《灵修歌》的旋律原是一首扬子江船夫曲，或称“拉船号子”，朴实单纯，很容易记住，配上四部和声之后，增添了一种庄重、宽广的感觉。歌词也浅显易懂，符合一般民众的情感。

著名音乐史学家、民族音乐学家杨荫浏先生，早年曾向美国传教士郝路易女士学习钢琴和作曲，后来又进基督教办的上海圣约翰大学经济系学习，该期间曾担任该校国乐组组长。他在编译赞美诗和编辑出版宗教音乐书籍方面作出过重要贡献。由于他有深厚的中国传统文化的根本，又了解熟悉西方音乐，因此成为圣歌编辑方面颇有影响的人物。他担任总干事和编辑的“六公会联合圣歌委员会”于1936年出版新教圣歌集《普天颂赞》，对我国后来几十年的新教音乐产生了深远的影响。在500多首圣歌中，有72首是中国作品，其中有用古曲、民歌填词的，也有新创作的曲调。如《三叠离歌》由杨荫浏填词，他巧妙地运用古曲《阳关三叠》优美、深情的旋律，表现教徒们在送教友踏上传教征途时互相勉励的动人情景，歌词与旋律的配合十分紧密、贴切。

五、宗教音乐的艺术特点

1. 仪式性

仪式性指的是宗教音乐在宗教活动中的运用是服从于一定的仪式规范的。在宗教活动中，法事本身就是仪式活动，有着严格的仪范，因此，配合着法事活动而奏、唱的音乐，也有一定的程序。例如，在佛教音乐中，早课唱诵包括：宝鼎香赞、称圣号、楞严咒、般若部总题、佛宝大赞、回向、赞佛偈、绕佛（念佛）、拜

顾、回向偈、三皈依、称圣号、天女咒、韦陀赞（六句赞）、咒、偈。晚课唱诵包括：戒定真香赞、称圣号、弥陀经、礼佛忏悔文、称圣号、蒙多施食文、弥陀大赞、赞佛偈、绕佛（念佛）、称圣号、发愿偈、警众偈、三皈依、称圣号、大悲咒、伽兰赞（六句赞）。除此之外，在各种纪念法事、普济法事中均有特定的偈赞。同样的，在道教中也有一定的音乐程序，如：玄门日诵晚课的诵唱就包括：步虚、举天尊、吊桂、香供养、提纲、反八天、提纲、念咒腔（玄蕴咒）、提纲、斗姆宝诰、救苦宝诰、反八天、救苦实诰、小赞、土地咒、大皈依。其中斗姆宝诰还有两种区别，初一、十五和重要节日唱“拜诰”，平时唱“诵诰”、并接诵三官宝诰、玄天宝诰、祖天师宝诰、文昌宝诰、吕祖宝诰、萨祖宝诰、灵官宝诰等。他如“萨祖铁罐施食祭炼科范”的斋醮也都有自身特定的程序。

2. 教义性

宗教音乐中的仪式性特点是与其功利性紧相关联的。亦即通过一定的仪式来宣导教义。佛教徒认为佛教音乐的目的，一是“赞佛功德”，一是“宣唱佛理、开导众心”；而唱导师的任务则是“广明三世因果，却辩一斋大意。”道教法事音乐亦以烘托宗教气氛、渲染法事情节为主旨。因此，根据不同目的有不同曲目和演唱特点。在赞佛功德的咏唱中，旋律平稳而多级进，速度徐缓，多在每分钟 25~30 拍之间，节奏悠长，常用一字多腔。在宣唱法理的诵经中，旋律多与语言音调相接近，节奏一字一音，中等速度，以求字义明晰，开导众心。在道教的斋醮法事的开始，为渲染气氛，招揽观客，常在开坛前“打闹台”，演奏耍曲，使“哭丧”气氛转化为“闹丧”的白喜事；此后，法师稽首礼拜时所咏唱的《步虚》、《干倒拐》、《三柱香》等曲调又具旋律流畅、节奏舒徐的

特点，具有太和仙乐的特色。

3. 宗教性

指的是宗教音乐与其宗教气氛相吻合的神秘性。当人们置身于寺院的早晚课诵之中时，常有飘渺虚无的幻觉，这固然与周围寺院设施、僧众行止、诸佛形象等客观环境有关，但是，就中音乐气氛的渲染亦起重要作用；钟磬铿锵，梵呗悠扬，法鼓铃铎和鸣，佛事音声犹如天外奇响。

在宗教音乐中，亦有对民间音乐的运用，但是，这种世俗的音乐已被宗教化了。例如闽南洗佛歌中的《水车调》，原本是民歌中的《十月怀胎调》，然而，经变化后亦已染上了一层宗教色彩。

〔谱例 2—35〕

水 车 歌

福建诏安 许明净、陈正勋唱

$\text{♩} = 72$

第一劝(啊)娘心(啊)喜欢,
小心(啊)奉敬(哎)大家
官, (呜啊)阿弥陀, 弥(呀)陀
佛 (呜)弥陀佛, 佛阿!

〔谱例 2—36〕

十 月 怀 胎 调

福建诏安民歌

怀胎正月正, 奴家有了身好似(呀)
浮萍(啊)未曾得生根.

以上两例之间，在结构上，《十月怀胎调》比较单纯，全曲结构的小节组合为 3+3+4+3+尾奏 3；《水车歌》在此基础上作了

扩充,除第一、二句扩充为4小节之外,还在尾句之后加了10小节“阿弥陀,弥陀佛”作为点题。在调式、音调方面,《十月怀胎调》为五声徵调式,音列为:re、mi、sol、la、do、re、mi,音调较简炼明朗。《水车歌》加上“变宫”、“清角”,为re、fa、sol、al、si、do、re、mi,在旋律进行中,突出了“变宫”、“清角”的运用,并将原五声音阶较为明朗的进行代以“变宫”、“清角”的委婉级进,使其色彩变得更为灰暗、柔和。类似《水车歌》的这种变化,在宗教音乐向民间音乐的吸收过程中,是有一定典型意义的。它亦可以从另一方面说明宗教音乐的特点。

以上是对构成中国传统音乐的四大部分的概略阐述。然而,正如在一些地方已经接触过的,这四大部分之间的关系亦并非孤立发展,而是互相关联,互相促进。其中,民间音乐是基础,成为中国传统音乐之主要构成部分,无论是文人音乐、宫廷音乐或是宗教音乐,都从其中吸取过养分;反之,又各各以其独特的创造,而滋养丰富了民间音乐。同时,在文人音乐、宫廷音乐与宗教音乐的三者之间,亦有互相吸收、互相丰富的关系。因此可以说,中国传统音乐四大组成部分之间是“你中有我,我中有你”的相互依存、相互吸收、相互融合的关系。

参考文献:

1. 文化部文学艺术研究院音乐研究所编《民族音乐概论》(人民音乐出版社,1964年3月第1版、1980年8月第2次印刷,北京)。
2. 宋大能编著《民间歌曲概论》(人民音乐出版社,1979年,北京)。
3. 江明惇著《汉族民歌概论》(上海文艺出版社,1982年,上海)。
4. 中国曲艺工作者协会编《曲艺音乐研究》(作家出版社,1960年,北京)。

5. 于林青著《曲艺音乐概论》(人民音乐出版社, 1993年, 北京)。
6. 张庚、郭汉城主编《中国戏曲通论》(上海文艺出版社, 1989年, 上海)。
7. 常静之著《中国戏曲及其音乐》(黄河文艺出版社, 1986年, 郑州)。
8. 何为著《戏曲音乐散论》(人民音乐出版社, 1986年, 北京)。
9. 高厚永著《民族器乐概论》(江苏人民出版社, 1981年, 北京)。
10. 周青青《河南方言对河南筝曲的影响》(《中央音乐学院学报》1983年第4期)。
11. 王耀华、刘春曙《福建南音初探》(福建人民出版社, 1989, 福州)。
12. 周菁葆著《丝绸之路的音乐文化》(新疆人民出版社, 1988年, 乌鲁木齐)。
13. 许健编著《琴史初编》(人民音乐出版社, 1982年8月北京第1版)。
14. 沈草农、查阜西, 张子谦编著《古琴初阶》(音乐出版社, 1961年10月北京第1版)。
15. 查阜西编纂《存见古琴曲谱辑览》(音乐出版社, 1958年9月北京第1版)。
16. 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《古琴曲集》(人民音乐出版社 1972年8月北京第1版, 1982年4月北京第二次印刷)。
17. 同上《古琴曲集》第二集(同上 1983年7月北京第1版)。
18. 中国艺术研究院音乐研究所王迪编《琴歌》(文化艺术出版社, 1983年6月北京第1版)。
19. 薛宗明《中国音乐史乐谱篇》(台湾商务印书馆, 1983年8月二版)。
20. 吴剑、刘东升编著《中国音乐史略》(人民音乐出版社, 1983年3月北京第1版)。
21. 李春林《琴》(湖南教育出版社, 1984年9月第1版)。
22. 施义对《词与音乐关系研究》(中国社会科学出版社, 1985年7月, 北京)。
23. 杨荫浏、阴法鲁《宗·姜白石创作歌曲研究》(人民音乐出版社, 1957

年8月,北京)。

24. 夏承焘《月轮山词论集》(中华书局,1979年,北京)。

25. 任二北《南宋词之音谱拍眼考》(华东师大中文系编《词学研究论文集》第314~347页,上海古籍出版社,1988年,上海)。

26. 吴钊、刘东升《中国音乐史略》(人民音乐出版社,1993年第二版,北京)。

27. 唐圭章编《词话丛编》第1~5册(中华书局,1986年,北京)。

28. 华东师范大学出版社《词学》第1~5辑。

29. 杨荫浏《中国古代音乐史稿》(人民音乐出版社,1981年2月,北京)。

30. 万依、黄海涛《清代宫廷音乐》(中华书局香港分局、故宫博物院紫禁城出版社,1985年10月,香港)。

31. 承德市挖掘民族民间音乐小组《承德避暑山庄清代宫廷寺庙音乐》(《中国音乐》增刊)。

32. 田青主编《中国宗教音乐》(宗教文化出版社,1997年,北京)。

33. 方立天著《中国佛教与传统文化》(上海人民出版社,1988年4月第1版)。

34. 张曼涛主编《佛教与中国文化》(上海书店影印,1987年10月第1版)。

35. 苏润雷著《佛教与中国传统文化》(湖南教育出版社,1988年1月第1版)。

36. 赖永海著《中国佛性论》(上海人民出版社,1988年4月第1版)。

37. 任继愈主编《宗教词典》(上海辞书出版社,1981年12月第1版)。

38. 闻妙编《音声佛事》(浙江省天台山国清寺物流通处印行,1987年1月)。

39. 田青《浅谈佛教与中国音乐》(《音乐研究》1987年第4期)。

40. 田青《佛教音乐的华化》(《世界宗教研究》1985年第3期)。

41. 胡耀《我国佛教音乐调查述要》(《音乐研究》1986年第1期)。

42. 陈家滨《五台山寺庙初探》(《音乐研究》1986年第1期)。
43. 尼树仁《大相国寺音乐的构成》(《中国音乐》1986年第4期)。
44. 史新民主编《中国武当山道教音乐》(中国文联出版公司,1987年8月第1版)。
45. 葛兆光著《道教与中国文化》(上海人民出版社,1987年9月第1版)。
46. 甘绍成、童阳《川西地区道教音乐调查报告》(《音乐探索》1988年第2期)。
47. 蒲亨强《武当山道教音乐初探》(《音乐艺术》1987年第3期)。
48. 蒲亨强、彭李玲《从道教音乐探寻古代音乐奥秘的若干设想》(《音乐艺术》1988年第2期)。

第三章

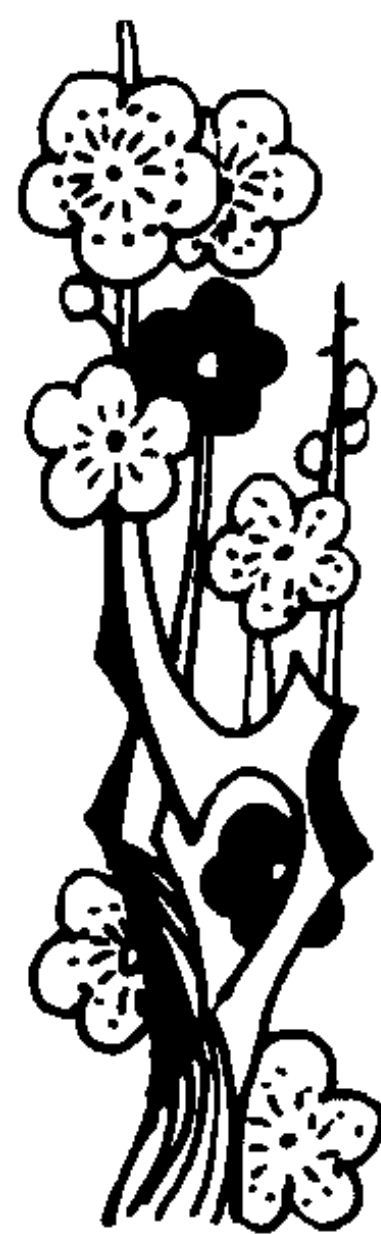
中国传统音乐的音乐体系和支脉

第一节 三大乐系 (165)

第二节 中国音乐体系的十二个支脉 (170)

第三节 欧洲音乐体系的两个支脉 (302)

第三节 波斯——阿拉伯音乐体系的三个支脉 (314)



第一节 三大乐系

在中国辽阔的土地上，居住着 56 个民族。他们以自己的辛勤劳动，发展了祖国的经济，创造了祖国的历史、文化，同时也创造了光辉灿烂的音乐文化。绚丽的色彩，令人目不暇接；丰富的音响，使人美不胜收；广泛的体裁，呈现出多彩的风姿。然而，就其所使用的音乐构造和特征来看，大致可以分为三个不同的音乐体系：中国音乐体系、欧洲音乐体系和波斯——阿拉伯音乐体系。

一、中国音乐体系

中国音乐体系是汉族和除俄罗斯族以外的其他 54 个少数民族都采用的音乐体系。亦有人称之为华夏音乐体系或五声音阶体系。其形成和发展乃综合了古代以黄河流域为中心的华夏文化、北方草原文化、以长江流域为中心的荆楚文化、吴越文化、巴蜀文化和以珠江流域为中心的百越文化中的音乐艺术成果，从而成为中国许多民族所共有的音乐体系。其主要特征是：

1. 乐音的带腔性。即“音的过程有意运用的与特殊的音乐表现意图联系的音成分（音高、力度、音色）的某些变化”（沈洽语），它在采用这一音乐体系的民族的每一首音乐作品中均可听到，如戏曲中的叠腔、抖音，民族器乐中的吟、猱、绰、注。目前，有不少音乐理论家根据沈洽氏的研究成果把带腔的音称为

“音腔”。但也有一些音乐理论家如杜亚雄氏等，根据中国古代音乐理论中的某些说法称为“摇声”。“音腔”（或“摇声”）有很强的音乐表现力，对使用中国音乐体系的诸民族来说，它已升华为一种音乐审美观念。

2. 音调组织的无半音五声性。其音调运动规律的基础是大二度和小三度，核心是三音组，三音组按其构成大致可归纳为三类：大二度和小三度，小三度和大二度，以及两个大二度的连续。由这三种三音组以不同方式进行组合，可构成宫、商、角、徵、羽五种调式。在五正声的基础上加入变宫、变徵、清角、闰等偏音时，其音调运动规律的基础亦仍如以上三种类型。其间，根据偏音运用的不同，又有不同的七声音阶，即：正声音阶（又称古音阶或雅乐音阶）、下徵音阶（又称新音阶或清乐音阶）和清商音阶（又称燕乐音阶）。中国音乐体系中采用各种七声音阶的作品，旋律依然以五正声为骨干，以三个三音组为核心，并围绕着它们展开。这是中国音乐体系中的七声音阶与其它音乐体系中七声音阶的不同之处。

3. 节拍节奏的灵活性。音乐的节拍可分为两种类型：均分律动和非均分律动。前者每拍时值相同或基本相同，时位感是匀整的，常用术语称为“有板”；后者每拍时值不同，有长有短，时位感不匀整，常用术语称为“散板”。均分律动又分为两种：功能性的均分律动和非功能性的均分律动。前者拍值不变，同时强弱拍有规律地按小节线的划分而循环往复地出现；后者虽然时位感匀整，但拍值可变，强拍也并非很有规律地按小节线的划分而循环往复地出现。中国音乐体系在节拍和节奏方面的特点是大量运用非功能性的均分律动和非均分律动，有时还将非均分律动和均分律动以对位方式结合起来，使它们在不同声部出现。如戏曲中的

“紧拉慢唱”。因此，与其它音乐体系相比较，中国音乐体系在节拍节奏的运用方面是相当灵活的。

4. 织体思维的横向性。中国音乐体系中大多数传统音乐作品是单声性的，旋律在这一音乐体系中显得格外重要。采用这一体系的民族对旋律的表情意义十分重视，成为音乐审美中最重要的一个方面。多声部音乐从织体思维方式上看可分为纵向性和横向性两种。中国音乐体系中也有多声部作品，但其多声部思维主要建立在横向性的基础上。如南方一些少数民族的多声部民歌，各民族的器乐合奏和戏曲、说唱的伴奏，多半采用支声的手法构成，它所考虑的侧重面是织体的横线条而不是纵线条。

二、欧洲音乐体系

中国采用欧洲音乐体系的民族主要有：哈萨克族、柯尔克孜族、塔塔尔族、俄罗斯族。近百年来，在维吾尔族、锡伯族中也产生了若干采用欧洲音乐体系的音乐作品。这一体系的特点是：

1. 乐音的固定性。即：每个乐音都有固定的音高，音与音之间存在着很大的“空间”和“缝隙”，这些“空间”和“缝隙”不用音腔来填满。因此，在采用这一音乐体系的民族中，民间乐器中大都不用吟猱绰注，民间歌唱中亦无叠腔、擞音，亦即：音过程中无有意运用的音成分（音高、音色、力度）的某些变化。即使有某些带腔的音，但也只是下意识的偶然运用，其观念上强调的仍然是乐音的固定性。

2. 调式以四音音列为基础，旋律具有功能和声的表层意义。作为其调式基础的四音音列包含两个全音音程和一个半音音程，由它们之间以不同方式排列，可构成三种不同样式的四音音列：

1) do re mi fa sol la si do

2) re mi fa sol la si do re

3) si do re mi mi fa sol la

由这三种不同的四音音列以各种不同的组合可组成十二个调式。我国采用欧洲音乐体系的民族的民间音乐中，最常用的调式是：自然大、小调，和声小调，旋律小调，多利底亚调式和混合利底亚调式。并且在这些少数民族的民间音乐作品中，旋律具有功能和声的表层意义，许多不识谱的民间艺人都能自如地运用 I、IV、V、II、VI 级三和弦与属七和弦为旋律配和声，西方传统的功能和声与这些民族的民间音乐旋律的配合，在风格上也十分协调。

3. 节拍节奏以功能性均分律动为特征。强弱拍鲜明，强弱交替很有规律。

4. 织体有单声性的，也有多声性的。其多声部思维以纵线性为基础，即：在讲究声部之间的纵向结合联系的同时，注意横线旋律流畅。伴奏多采用西方传统和声进行，重唱、合唱以平行三度、六度为基础。

三、波斯——阿拉伯音乐体系

中国采用波斯——阿拉伯音乐体系的民族主要有：维吾尔族、塔吉克族和乌孜别克族。这一音乐体系的特点介于中国音乐体系和欧洲音乐体系之间。

1. 乐音的有条件的带腔性。在采用波斯——阿拉伯音乐体系的民族的民间音乐作品中，除运用不带腔的音之外，也大量地运用带腔的音，但是，这种带腔的音又有别于中国音乐体系的“音腔”或“摇声”。因为波斯——阿拉伯音乐体系往往把一个全音分为四个等分，即以二度音程而言，除有2/4全音的小二度、4/4全

音的大二度、 $6/4$ 全音的增二度外,尚有 $3/4$ 全音的中二度、 $1/4$ 音和 $5/4$ 音等微分音程。带腔的音主要用于构成中二度和 $5/4$ 音上,在 $1/4\sim 2/4$ 全音的范围内向上或向下游移,有人称为“颤抖音”或“润音”,也有人称为“活音”,类似汉族潮州音乐中的“活五”。

2. 调式的基础也是由不同的二度音程构成的四音音列,但由于每个全音被分为四等分,所以四音音列的样式甚多,常用的就有 11 种。由此种种四音音列组合而成的调式数量亦甚多,有 80 多种、100 多种诸说。1932 年在阿拉伯音乐会议上音乐家们根据实际需要规定的可用调式也达 95 种之多。其旋律不具有功能和声的表层意义。

3. 在节奏节拍方面,均分律动与非均分律动同时存在。但其均分律动中,常以固定节奏型贯穿全曲,固定节奏各有专称,达 100 余种,主要用手鼓或纳格拉鼓敲击,有时亦用其他乐器演奏。在节拍方面,除采用二拍子、三拍子、四拍子外,还经常采用混合复节拍,如五拍子、七拍子以及非常特殊的二又二分之一拍等拍子。

4. 总体思维方式以横线性为主,但由于运用固定节奏型,旋律节奏与伴奏节奏之间往往形成对比,而表现出纵线性思维的特征。

在中国 56 个民族中,有的民族只采用一种体系,属于“单一音乐体系民族”,如汉族、藏族只采用中国音乐体系,俄罗斯族只采用欧洲音乐体系。有的民族同时采用两个或三个音乐体系,称为“复合音乐体系民族”,如:哈萨克族、塔塔尔族采用中国音乐体系和欧洲音乐体系,维吾尔族采用了三个音乐体系。同时,在长期的民族交往中,也自然地带来了音乐体系之间的互相交融和影响,其结果是出现了不同音乐体系之间“你中有我,我中有

你”的局面。如：在采用中国音乐体系的西北地区的汉族、回族民间音乐中，在调式音阶方面表现出波斯——阿拉伯音乐体系的影响。中国南方许多少数民族的音乐又表现出马来音乐体系的影响等。这种交流，产生了新的特殊的风格，成为促进各民族音乐文化发展的一种因素。

第二节 中国音乐体系的十二个支脉

如前所述，在以上三种音乐体系中，中国音乐体系被 55 个民族所采用，几乎遍布 960 万平方公里的各个角落，成为其中最为重要而独具特色的一种音乐体系，因此，它在中国传统音乐中居于十分主要和特殊的地位。然而，由于它有数千年的积蕴，又分布在地形、气候异常复杂的辽阔土地上，人口的迁移，社会的变革，战争的纷扰，都成为音乐交流、传播、新陈代谢的重要因素，各地音乐风格、品种的多样和差异，犹如千花百卉，色彩斑斓。但是，如果循其历史踪迹，依其艺术特色，仍可窥其大致脉络，理出十二个支脉，即：秦晋高原支脉、北方草原支脉、荆楚武陵支脉、齐鲁燕赵支脉、吴越支脉、巴蜀支脉、青藏高原支脉、滇桂黔支脉、闽台支脉、粤海支脉、客家支脉和台湾山地支脉。其中有的支脉还可分出小的分支，如荆楚武陵支脉可分为荆楚分支和武陵分支，滇桂黔支脉可分为百越分支和氏羌分支。另外，朝鲜族和京族也使用中国音乐体系，但他们不属于上述任何一个支脉，

对这两个民族的民间音乐情况将在本节最后加以介绍。

一、秦晋支脉

(一) 概况

中国西北部地区有着广阔的地域,居住着汉、回、东乡、土、撒拉、保安、裕固、维吾尔、哈萨克、柯尔克孜、锡伯、塔吉克、乌孜别克、塔塔尔、俄罗斯等民族。其中汉、回、东乡、撒拉、保安等民族属于这一支脉,维吾尔、锡伯、塔吉克等民族采用中国音乐体系的作品,大多也属于这一支脉。这一地区在历史上曾以秦晋为中心,故以秦晋名之。

秦晋,古为中原腹地,华夏中土。境内咸阳、长安,均为历代古都,人文荟萃,文物丰富,音乐文化传统悠远深厚。陶埙、石磬、周钟的出土,成为我国古代乐器发展史、乐律学、音阶史研究的重要依据。敦煌石窟、龙岗石窟保存了古代音乐乐器、演奏、乐队规制、演唱的可靠图象。《诗经》中的“秦风”、“豳风”和二南(“周南”、“召南”)记录了当时王畿千里的民间歌谣。“季扎观乐”“李斯闻箏”的记载,留下了“夏声”、“秦声”、“秦箏”的宝贵资料。汉魏南北朝以后,西域音乐流入秦地;隋代,兼收龟兹乐及西域、外国音乐于燕乐;唐代,又将胡部新声与法曲道调合奏,促进了中外、汉胡、南北音乐的交流、融合,为中原华夏音乐带来了新声。并使西北地区的音乐逐渐形成较为统一的体系。经宋元发展,明清和近代的西安鼓乐、秦腔、眉户调、碗碗腔、各种梆子腔、信天游、山曲、花儿、小调等,均成为中国传统音乐的宝贵遗产。

(二) 代表性乐种

秦晋支脉以西安鼓乐、秦腔、信天游、花儿、少年为代表性乐种。

1. 西安鼓乐

是流行于陕西省西安地区的一种汉民族古代器乐演奏形式。以西安近郊长安县何家营村、周至县南集贤村、兰田县等地最为著称。民间原以“细乐”、“乐器”称之。1952年由专业音乐工作者取名“鼓乐”。昔时，由民间组织的鼓乐社在春节、夏收、冬闲以及各种集会、庙会场合演奏。据目前掌握的乐谱抄写年代最早为清代雍正九年（公元1731年）推知，它在明代已流行。其曲调源于宋词、元杂剧曲牌，以南北曲为数最多，亦有民歌、小调及其它器乐曲牌。乐种性质属于吹打乐。主奏乐器是笛子和四种不同性质、音响的鼓。笛子以笙为衬，加以云锣。西安鼓乐的演奏形式有坐乐、行乐两种。坐乐系室内演奏，乐曲有固定的曲式结构，由“头”（帽子）、“正身”和“尾”（靴）组成，艺人称之为“穿靴戴帽”。全套“坐乐”分前后两大部分。第一部分以开场鼓为前奏，随即进入一段引子，称“起”。然后奏“头、二、三匣”，头匣、二匣均由“八拍鼓段”接“耍曲”，三匣仅有“八拍鼓段”，第一部分以“前退鼓”为殿。第二部分用“帽子头”和前部相联，接以速度缓慢（每分钟=14~20拍）的“引令”，此后是作为全套坐乐中心的“正曲”，由多段抒情性慢板乐曲组成，继而“行拍”、“赶东山——扑灯蛾——赶东山尾——后退鼓”。行拍是正曲的尾声，进行速度。赶东山可用曲破代替，扑灯蛾是一种轻松愉快的舞曲，后退鼓是全曲的尾声。坐乐的代表性曲目有《花鼓段坐乐全套》、《八拍坐乐全套》。据李石根先生研究，其结构形式与唐大曲结构有许多类似之处。转引李石根先生的《唐大曲与西安鼓乐之“八拍坐乐全套”形式结构比照表》如下：

唐大曲与西安鼓乐之《八拍坐乐全套》形式结构比照表

唐大曲的形式结构		西安鼓乐《八拍坐乐全套》的形式结构	
散 序	散序：节奏自由，由若干个独立的散板乐曲组成 趺：过渡到慢板的乐段。	前 部	<p>开场鼓《九环鼓》：以坐乐为主的全部节奏乐器合奏；</p> <p>起：由六段（五种调式）散板乐曲组成；</p> <p>头匣：节奏固定，曲鼓合奏，以鼓催曲，称之为鼓段；</p> <p>耍曲：中板，清吹，民间乐曲；</p> <p>二匣：同头匣，乐曲不变，鼓有变化；</p> <p>耍曲：中板，清吹，民间乐曲（乐曲要换）；</p> <p>三匣：同头匣，乐曲不变，鼓有变化。</p> <p>前退鼓</p>
中 序	<p>排遍：以节奏固定的多段抒情慢板歌曲组成；</p> <p>颺和正颺：过渡部分、速度略快。</p>	后 部	<p>帽头子：以乐鼓为主，配以铙、钹的小段节奏乐器合奏，为后部开场；</p> <p>引令：抒情慢板清曲，正曲的序曲速度极慢，两赠板；</p> <p>正曲：为全套坐乐的中心，多段抒情慢板的套曲。速度极慢，赠板；</p> <p>行拍：正曲的尾声，速度稍快。</p>
破 四 遍	<p>入破：散板乐曲</p> <p>虚催（破第二）：由散板进入节奏固定的乐段；</p> <p>袞：较快的乐段；</p> <p>实催（催拍、促拍）：速度过渡更快；</p> <p>袞遍：极快；</p> <p>歇拍：忽慢；</p> <p>煞袞：结束逐渐放慢。</p>	部	<p>赶东山（或曲破）：由若干段散板乐曲开始，然后进入固定节奏的乐曲，再以散板乐曲演奏，速度较快，有舞蹈色彩；</p> <p>扑灯蛾：节奏多变，快速，舞蹈色彩很浓；</p> <p>赶东山（或曲破）尾：速度由快突慢，徐缓结束。</p> <p>后退鼓：乐器同前退鼓，但更为丰富欢快，结束全部演奏。</p>

坐乐使用的乐器以笛为主，配以笙、管、箏、琵琶。鼓有座鼓、战鼓、乐鼓、独鼓（八拍坐乐加用双云锣），另有大铙、小铙、大钹、小钹、大锣、马锣、汀铛、星星、梆子。

行乐，用于在街上行进和庙会的群众场面演奏。有“同乐鼓”、“乱八仙”之别。“同乐鼓”又称“高把子”，除笛、笙、管

等乐器外，以使用高把鼓、小勾锣、疙瘩锣、铰子、手梆子为特点；乐曲节奏平稳、徐缓，情调典雅，多为僧、道两派乐社演奏。“乱八仙”又称“单面鼓”，以使用笛、笙、管、方匣子（云锣）、单面鼓、开口子（小锣）、铰子、手梆子八种乐器而得名。其曲目广泛，凡坐乐中的慢板、行板乐曲，如鼓段、耍曲、套词、北词等曲调均可演奏，乐曲短小，情绪优美欢快，主要曲目有《摇门栓》、《捧金杯》、《得胜令》、《十六拍》、《五十眼》等。

西安鼓乐的谱式与敦煌曲子谱多有相似之处，和南宋姜白石自度曲的谱式基本相同，其“坐乐”曲式与唐大曲形式结构有许多关联。因此，西安鼓乐对研究唐宋乐谱有重要的参考价值。

2. 秦腔

作为一个戏曲剧种，在西北各省（区）及西藏等地流行，是河北梆子、河南梆子、山东梆子等梆子戏的鼻祖。其风格特点是：朴实、粗犷、激昂。常用乐器，文场有二股弦、板胡、月琴、笛（或称梅笛）、唢呐、海笛、笙等；武场有干鼓（单皮）、暴鼓（音量较干鼓大）、堂鼓、战鼓、大锣、手锣、马锣、水水（碰铃）、铙钹、梆子、指板等。

秦腔音乐中值得注意的有两个方面：一是在中国戏曲音乐史上对“板腔体”这一唱腔体式确立所起的作用，一是“花音”、“苦音”的运用。

继“联曲体”（曲牌体）的昆、高诸腔之后，秦腔是第一个以特殊的“板腔体”唱腔形式和观众见面的剧种。“板腔体”形式的确立，标志着中国戏曲音乐已经走上另一条广阔的道路，所以，秦腔对中国戏曲音乐发展的贡献是巨大的。许多声腔、剧种（如皮黄腔、京剧、评剧、吕剧）都从秦腔得到了启示和仿效的模式。

秦腔的板类大致可分：三眼板（慢板）、一板一眼（二流板）、

无眼板（带板）、无板无眼（包括尖板、滚板），以及叫板、留板、截板、黄板等。其中以二流板为基础，通过速度、节奏、旋律的扩充或减缩等变化，演化成诸多板式，总称“板腔”，由这些板腔构成的曲体即称为“板腔体”。

秦腔中的“花音”、“苦音”是两种不同色彩的曲调，它们的旋律框架基本相同，均为以“徵”作主音的徵调式，但由于在旋律中所强调的色彩音级不同，所以形成了不同的表情功能，其主要标志是主音上下方三度与二度音。在旋律中强调主音的上方小三度音降 si 和下方大二度音 fa，即形成“苦音腔”（亦称“哭音”），情调深沉、浑厚、高亢、激昂，常用于表现悲哀、怀念、痛伤、凄凉的感情。在旋律中强调主音的上方大二度音 la 和下方小三度音 mi，即形成“花音腔”（亦称“欢音”、“甜音”），情调欢快、明朗、刚健有力，常用于表现喜悦、轻快、欢乐、爽朗的感情。下面是一段“苦音”、“欢音”的对照谱例。

〔谱例 3—1〕

The musical score is presented in two staves, labeled '苦音' (Kuyin) and '欢音' (Huayin). The lyrics are written below the notes. The score is divided into three systems, each with a bracketed section label.

System 1:

- 苦音:** 山 树 叶 乱 飘 零
- 欢音:** 清 早 间 奔 大 街

System 2:

- 苦音:** 谁 管 谁 问 眼 目 前
- 欢音:** 去 卖 墨 画 白 茂 林

System 3:

- 苦音:** 线 路 皋 桥 投 亲。
- 欢音:** 家 贫 穷 苦 度 生 涯。

“苦音”与“欢音”在音阶形式上的对照如下：

〔谱例 3—2〕



3. 信天游

又称顺天游，是流行于陕西北部、甘肃及宁夏东北部的一种民歌形式。意即“让内心感情随着歌声的翅膀在天地间尽情翱翔”。歌词多即兴编唱，内容以反映爱情和劳动生活为主，一般为上下句结构，上句多用比喻、联想，含蓄而深刻地刻画烘托出下句歌词的内容。如：“青线线（那个）兰线线，兰格英英彩；生下一个兰花花，实实的爱死人。五谷里的田苗子，唯有高粱高；一十三省的女孩家，唯有兰花花好。”曲调也大多是由两个乐句构成的单乐段，上句常分为两个乐节，下句一气呵成。调式多为徵调式和商调式，音阶以双四度框架为骨干，加以装饰性羽音。旋律大致可分为两种类型：一种音调高亢辽阔，节奏自由，起伏大，音域广（见谱例）；另一种节奏工整，结构严谨，曲调平稳，刻画感情较为细腻。

〔谱例 3—3〕



4. 花儿、少年

花儿，是一种流行在甘肃洮河流域的汉族山歌，那里有一座五峰并立、远观如莲的莲花山，当地群众把山歌称作“花儿”，因为莲花山就是“花”。

花儿的唱词有两种格式：单套，每首三句，每句是以七字为基础的较自由的句式；双套，每首四至六句。

根据音乐风格和演唱形式，花儿有南派、北派之分。

南派也称南路，流行在岷县、卓尼一带，代表性曲调是《铡刀令》，演唱形式主要是一领众和，由三四人或五六人组成一个演唱组，先由一人领唱，每句最后三字由众人接腔，对歌则在组与组之间进行。《铡刀令》的基本结构是上下两个乐句，唱词超过两句时，唱腔则以下句曲调为基础变化反复。南派花儿与其流行地区邻近的陇南地区的山歌风格相近似，调式多羽调式，音阶为有变宫无清角的六声音阶。

北派也称北路，流行在康东、临潭、临洮、渭源等地。代表性曲调是《莲花山令》。演唱时，由三四人或五六人组成演唱组，其中由一位才思敏捷、情至词随的人专事编词，被称作“串班长”或“串把式”，余者专司歌唱。《莲花山令》的主要部分基本上是同一乐句变化反复，分头腔、二腔、三腔，人数多时尚有四腔、五腔，每腔由一人演唱，首尾相叠地连续歌唱。若一人唱一句词，三人三句，即为单套；若每人唱两句词，或有的唱一句、有的唱两句，即构成双套。串把式亦有担任最后一腔演唱的，并由他唱完，此后，众歌者一同加入齐唱“花哟，两叶儿呀”。对唱也是在组与组之间进行。单人演唱时，常在主词前加上垫词，称“水梢”。

〔谱例 3—4〕

莲花山的路盘盘

甘肃 花儿

哎! 莲花山的路盘盘, 想哥想得不一

般。 眼泪打转双轮磨, 想得眼麻心儿

破。 肠子想成线线了, 心肝想成个豆瓣

(哎!) 花呀, 两叶儿哟。 了。(哎!) 花呀, 两叶儿哟。

少年, 源于甘肃临夏和青海东部, 也即人们常说的“河湟”地区, 后流传到宁夏南部和新疆北部。在甘肃、宁夏、青海、新疆四省(区)几乎到处都可听到“少年”的歌声。汉、回、土、撒拉、东乡、保安、藏族、裕固族人民都唱“少年”, 维吾尔族也有爱唱“少年”的歌手。“少年”是各族人民共同创造的艺术形式, 大家都用汉语演唱。其唱词是一种优美的民间格律诗, 主要有两种结构形式: 头尾齐式和折断腰式。演唱形式有独唱、对唱, 女性用真声, 男性多真假声并用。演唱曲调叫“令”, 不同曲调各有不同的令名。大致可分长调子和短调子。长调子, 高亢嘹亮、徐缓悠长、常在高音区作自由延长, 旋律线起伏较大, 多用颤音及滑音, 男声在高音区多用假声演唱, 具有浓厚的山野气息。短调

子,结构比较规整,节奏鲜明,旋律活动幅度较小,少拖腔,多用真声演唱,既有一定的山野气息,又有接近于一般小调的歌唱性特点。

〔谱例 3—5〕



(三) 秦晋支脉汉族民间音乐的音调结构

音调结构是在特定的音阶调式基础上形成的旋律构成原则,它从本质上反映了某一地区音乐语言的特点,是该民族、该地区丰富多样的曲调现象的概括。秦晋支脉民间音乐,以主音及其上方四度音和下方四度音为骨干(如: $d^1-g^1-c^2$ 、 $e^1-a^1-d^2$ 等)。由于这种三音列只是由两个纯四度的连续所构成的一种调式框架,所以称为“双四度框架”。如:陕北民歌《绣荷包》。

〔谱例 3—6〕



双四度框架向属方向扩展四度,便得到主音上方大二度音,加上原有的三音,形成一个四音列(c^1, d^1, f^1, g^1 或 $e^1, \sharp f^1, a^1, b^1$ 等)。由于这个音列下方是大二度上叠置一个小三度的徵类色彩三音组,所以具有徵调式色彩。西北的山歌多采用这种四音音列。如:陕北信天游《脚夫调》(谱例见前)。

双四度框架向属方面再扩展，就形成了徵调式五声音阶。角音不被强调，只起装饰作用；羽音是徵音、宫音的辅助音或它们之间的经过音。如：甘肃民歌《白牡丹令》。

双四度框架向属方向继续扩展，又形成了一个七声音阶，这个音阶与古音阶相近，但在实际演唱演奏中 si 比五度相生律的 si 低约一个古代音差（24 音分）， $\sharp fa$ 约低两个古代音差（48 音分），其各音之间的音分量为：

$$\begin{array}{ccccccc} \text{sol} & \text{la} & \text{si} & \text{do} & \text{re} & \text{mi} & \sharp fa & \text{sol} \\ 204 & 190 & 114 & 204 & 204 & 152 & 138 & \end{array}$$

其中，徵音是调式主音，商、宫是骨干音，角、羽是色彩音，变宫、变徵为偏音，它适于表现欢快、热烈的气氛和喜悦乐观的情绪，被称为“花音”或“欢音”，在西北地区的民歌、器乐、歌舞、说唱、戏曲中都有运用。

双四度框架往下属方向扩展首先出现 fa，再向上四度就是降 si，其后是 mi、la。这就是“苦音”。适合于表现悲哀、痛苦、愤怒、伤感等情绪。其骨干音是 sol、re、do，色彩音是 fa、si、偏音为 mi、la。各音级之间的音分量为：

$$\begin{array}{ccccccc} \text{sol} & \text{la} & \text{si} & \text{do} & \text{re} & \text{mi} & fa & \text{sol} \\ 204 & 143 & 151 & 204 & 204 & 143 & 151 & \end{array}$$

“花音”和“苦音”可以互相转换，同一支曲调，节奏和骨干音都不变，仅调式色彩音和偏音就可使曲调个性发生变化。此法在西北地区许多民间音乐中得到使用，同时也被潮州音乐、广东音乐、川剧高腔、四川扬琴等音乐所吸收。由此亦可看出古中原音乐对四方音乐的渗透和影响。

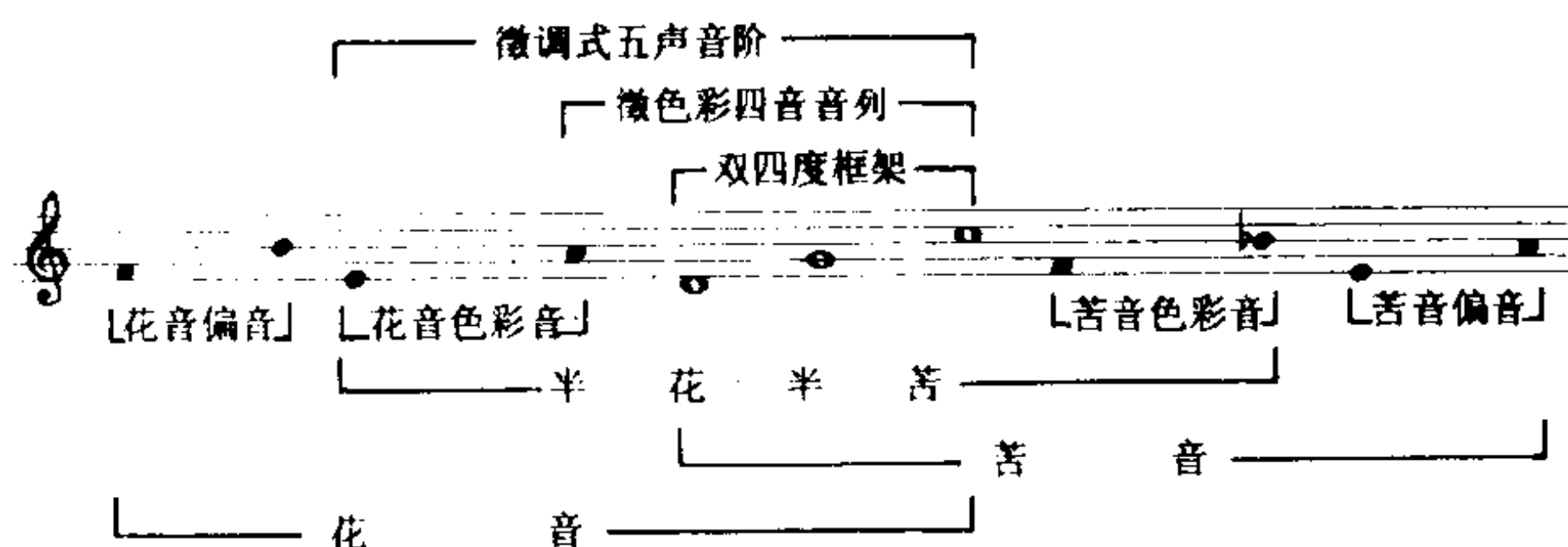
“花音”、“苦音”还可互相渗透。以双四度框架为基础，吸收“花音”中的 mi、la 和“苦音”中的 fa，组成一个六声音阶，当地

群众称之为“半花半苦”，具有平和、抒情的性质。

mi←la←re←sol→do→fa

下面是显示以上各音关系的《西北汉族民间音乐音调结构示意图》：

〔谱例 3—7〕



二、北方草原支脉

(一) 概况

长城以北，古称漠南、漠北，有广阔的草原和浩瀚的林海，草原上水草丰美，森林中资源丰富，适于放牧及渔猎，是我国北方民族世代生活的地方。这里居住着达斡尔、蒙古、裕固、土、鄂伦春、鄂温克、赫哲、哈萨克、柯尔克孜、锡伯、满等民族。属于本支脉的民族，在历史上多从事渔猎，后大多转入游牧，目前虽有一些民族转入农业，但游牧和渔猎仍在经济生活中占有很重要的位置。属于本支脉的许多民族被称为“马背上的民族”。他们的语言都属于阿尔泰语系，在族源上分别和我国北方民族匈奴、东胡、鲜卑、突厥、契丹、肃慎有关。各民族在历史上都信仰过萨满教，萨满教及其音乐对各民族的音乐观和传统音乐有深远影响。由于属于本支脉的民族都采用中国音乐体系，在音乐方面有许多共同之处，加之这些少数民族大多生活在草原上，故以北方草原

命名。

本组各民族居住的地区从东到西连成一片,东起乌苏里江畔,西达帕米尔高原,北临中俄、中蒙边界,南部东段以松花江和汉族地区相连,中段为长城,西段以天山山脉和采用波斯——阿拉伯体系的民族为邻。属于本支脉各民族都有民歌、歌舞和器乐三类体裁。其中有些民族有本民族的说唱形式,另一些民族则有近似说唱的叙事歌。锡伯族和满族还有本民族的戏曲形式。

按照传统的分类概念,民歌的体裁一般以节拍、节奏为划分类别的标准,“长调”和“短调”是其最重要的歌种。乐器以便于马上携带的、轻便的抱弹乐器、吹奏和拉奏乐器为主,乐曲多为独奏,合奏形式不甚发达。民间歌舞以跳乐为主,动作多模拟动物或再现人骑在马上姿态。鼓舞也是常见的歌舞形式。

属本支脉的民族大都把音乐理解为人与人之间交流情感和沟通信息的行为方式。尽管几乎每个民族都有为牲畜唱的奶幼畜歌和催奶歌,因为它不是人与人之间交流情感的工具,故传统观念不认为它们是音乐。同时,在宗教仪式中使用的歌曲、舞曲、器乐曲及悼歌,因其沟通的是人与神、人与超人之间的情感,故也不被看作音乐。本支脉最主要的乐种有奶幼畜歌、长调、短调、哈库麦、阿斯尔、好来宝、满族戏等。

(二) 代表性乐种

1, 奶幼畜歌

奶幼畜歌是本支脉从事畜牧业的民族的一种特殊的、唱给母畜听的歌曲。每当幼畜生下后,常出现母畜不认幼畜,不让幼畜吃奶的情况。为了不使幼畜饿死,牧民们便把幼畜偎在母畜乳下,一边抚摸母畜的腹背,一面唱歌催其下奶。此种民歌有奶山羊羔歌、奶绵羊羔歌、奶马驹歌、奶牦牛犊歌、奶黄牛犊歌、奶驼羔

歌等。唱词多为虚词，同时还插入一些规劝或责骂母畜的话。用于不同畜种的奶幼畜歌虚词不同，曲调各异。奶幼畜歌的词曲均不定型，带有即兴性。由于奶羊羔时常伴有带节奏的抚摸母畜的动作，所以奶羊羔歌结构整齐，律动明显，其它歌则稍自由。奶幼畜歌深情甜美、凄切委婉，母畜听了即由躁动转为安静，温顺地给幼畜喂奶。

〔谱例 3—8〕

奶 绵 羊 羔 羔 裕固族民歌

(推 拉 尕 安 托 托 托 托 一 托 托 一) 我的母羊啊

(托 一 托 托 推 拉 安 托 托 一) 你快认羊羔 (托 一 托 托)

2. 长调

“长调”在本支脉的众多民族中都有流传。曲调悠长，节奏自由，大多采用散板。民间流传的牧歌、思乡曲、赞歌、宴歌、叙事歌等多属于这一歌种。长调多分布在牧区，这是因为从事传统畜牧业生产劳动的牧民，长期以来乃至现在都过着流动的游牧生活，所以，这就成为产生长调这一歌唱形式的生活依据和群众基础。

长调又分单声部长调和带有持续低音的长调两种。单声部长调流行的地区比较广，各地区、各民族的单声部长调有不同的风格。下例为蒙古族的呼伦贝尔长调。

〔谱例 3—9〕

辽阔的草原

蒙古族民歌

虽然 有 有
辽 阔 的 草 原， （啊哈哈 啊） （啊哈哈 啊）
亲 爱 的 草 情 人， （啊哈哈 啊） （啊哈哈 啊）
也 不 知 何 处 的 （啊哈哈 啊） （啊哈哈 啊）
有 心 泥 潭。 愿。 （啊哈哈 啊） （啊哈哈 啊）

带有持续低音的长调是蒙古族长调的重要品种，蒙语称“潮尔音道”，流行在察哈尔一带，多用于宴会。演唱时，上声部由一个人独唱，另有一、二人以持续低音伴唱，持续低音多为调式的主音。

在新疆阿尔泰地区的蒙古人中，保留着一种被称为“浩林潮尔”的古老而奇特的“潮尔音道”。这是一种用特殊的发声方法“浩麦”，由一个人同时唱出两个声部的歌曲，其中一个声部是以基音构成的持续音，另一个声部则是以泛音构成的美妙旋律。这种“潮尔音道”一般用以表现自然界壮观的景色，现已引起国内外许多专家和音乐爱好者的极大兴趣与关注。

3. 短调

短调的特点是曲调短小、节奏整齐、结构紧凑。狩猎歌、叙

事歌以及一部分带舞蹈性的宴歌、情歌、婚礼歌是短调。短调在从事渔猎和农业的民族和地区比较流行。不同地区和不同民族的短调也有不同的风格。

〔谱例 3—10〕

嘎 达 梅 林

蒙古族民歌

南方飞来的小鸿雁啊, 不落长江不呀不起飞。

要说起义的嘎达梅林, 为了蒙古人民的土地。

4. 吕日歌乐

吕日歌乐是流行在达斡尔族、鄂伦春族和鄂温克族中的一种歌舞形式, 在达斡尔语中也叫“哈库麦”, 以在达斡尔族中流行的最为典型。达斡尔族民间每逢佳节或在劳动之余, 经常举行表演这种歌舞的集会, 参加者多为妇女。其表演程序分为三段, 第一段是以歌为主, 以舞为辅的“赛歌”, 舞蹈动作缓慢, 音乐也轻柔悠扬。歌词以描述自然景物、生活琐事等为主要内容。

〔谱例 3—11〕

四 样 红

达斡尔族民歌

四屋小 样里姑娘 红炕头 哟上上 是 哪大瓣 几柜子 样红红 哟? 哟, 哟,

四跑雨 样着过 的红天 哟狗晴 说跟虹 分睛更 明红红 哟。 哟。

第二段是以舞为主, 以歌为辅的“赛舞”, 歌曲大都情绪欢快热烈, 结构短小精悍, 舞蹈动作多为生活动作的模拟, 如挑水、洗

脸、照镜子等，有时也模仿各种鸟的飞翔动作。歌舞伴随着一声声的呼号，情绪越来越高涨。人们所熟悉的东北达斡尔族歌舞曲《农夫打兔》就是在“赛舞”时唱的。

第三段达斡尔语叫“朗图大齐”，意为“拳击”。此时舞者一手叉腰，一手伸向对方的后脑门，左右手交替，双方形成“对打”和“对档”局面，互不相让。“朗图大齐”是舞蹈的高潮部分，旋律几乎变成了呐喊声，音乐节奏欢快，情绪高昂。

5. 阿斯尔

阿斯尔是流行在内蒙古的一种民间器乐乐种。阿斯尔是蒙古语“大帐篷”之意，因阿斯尔乐曲一般在举行庆典的大帐篷中演奏而得名。阿斯尔乐队使用笛子、四胡、三弦、马头琴、蒙古筝等，有的地区还用古老的弹拨乐器“火不思”。

阿斯尔的乐曲有“古日查干阿斯尔”、“白旗阿斯尔”“阿都沁旗阿斯尔”“太仆寺旗阿斯尔”和“正蓝旗阿斯尔”等。常用调门有正调、反调、工字调等。

6. 好力宝

好力宝是蒙古族说唱曲种，蒙古语意为“联韵”。从民歌中的赞歌和叙事歌发展而来，相传已有700多年历史。传统的演唱形式有单人、双人两种。单人好力宝，由一个人手执四胡，自拉自唱，唱词由演唱者触景生情，即兴编唱。双人好力宝，由两个演唱者以同一曲调进行对口演唱，分问答式与辩论式两种类型。近40年来，好力宝有了新发展，内容多反映现代生活，曲调有所增加，演唱形式加上了重唱和多人合唱式，并有乐队伴奏。

〔谱例 3-12〕

好力宝的曲调



7. 新城满族戏

新城满族戏是在满族说唱音乐“八角鼓”的基础上发展起来的一种满族戏曲形式，主要流行在吉林省扶余县一带。这一剧种在1960年成立了实验剧团，30多年来，已经创作、改编和移植了30多个剧目。1992年由吉林省新城满族剧团创作演出的《铁血女真》于1993年获文化部“文华奖”和“五个一工程奖”，主要演员获“梅花奖”，作曲人员获音乐创作奖。此剧目的成功标志着这一剧种在艺术上已经逐渐成熟。

新城戏的音乐为综合体，板腔部分是以“八角鼓”中的《四句板》、《靠山调》两个曲牌为基础发展起来的，有慢板、三眼、原板、弹诵板、行板、快四板、数板、垛板、流水、快板、导板、快打慢唱等板式。曲牌有《太平年》、《剪靛花》、《数唱》、《娃娃腔》等。伴奏乐器有高胡、二胡、扬琴、三弦、琵琶、筝、八角鼓等。

近年来，音乐工作者在新城戏的板腔唱腔中揉进了满族进旗香鼓的特性音调，更多地运用满族说唱“八角鼓”的曲牌，并在乐队中加用满族单鼓、抓鼓、三锣等打击乐器，使该剧种的民族风格得到了进一步的加强。

(三) 音调特点

本支脉民间音乐多用五声音阶，很少出现五声以外的音，五

声以外的偏音多构成“综合调式七声音阶”。羽调式是本支脉诸民族民间音乐中最常用的调式。旋律线条以“驼峰式”为特征。一首乐曲、一个乐句和乐汇的高点，往往是在中间部分。这种旋法，是与草原放牧生活相联系的民族所共有的旋律特征，在连续上行或上行跳进之后，接以反向进行，其形状类似骆驼背峰。如：

〔谱例 3—13〕

跨上海骟马

鄂伦春族民歌

跨 上 那 海 骟 马 (依 斯 那 耶)

走 上 高 高 的 兴 安 岭 (依 斯 那 耶)。

另一种比较常见的旋律线条是“浪谷式”线条，这种旋法与水上生活相联系，在连续级进之中续以下行大跳，似波浪豁谷，起伏跌宕。常出现在赫哲族的民间音乐作品中。

〔谱例 3—14〕

乌苏里船歌

赫哲族民歌

青 青 树 林 高 高 的 山 哪， 獐 豹

野 虎 满 山 岗 呀， 朋 友 来 了 先 烧

水 耶， 随 手 打 来 野 豹 表 心 肠 啊。

各种音程的跳进在本支脉的民间音乐中有很重要的意义。四度上行跳进是常用的音程，具有类似级进的流畅性。五度跳进开阔而稳定，和四度跳进同样重要。上行五度具有一种振作、昂扬的性格，大多用在乐句、乐段的开始处。下行五度跳进，则有稳定、沉静效果，常在终止式中出现。八度跳进也很常见，是一

个非常自然的进行。上行八度跳进常用在句首，使旋律进行开阔而挺秀，下行八度跳进比上行少见，具有沉静、安恬和坦荡的性质。超过八度的跳进使旋律大幅度的起伏，在本支脉的民间音乐中也很常见。

三、荆楚武陵支脉

（一）概况

长江中游与汉江流域一带，古为楚地。据《货殖列传》言：楚之畛域“自淮北、沛、陈、汝南、南郡，此西楚也。”“衡山、九江、江南、豫章、长沙，是南楚也。”“彭城以东，东海、吴、广陵，此东楚也。”这一带在秦汉时是一个多民族杂居地区，苗族、瑶族和畬族的先民曾在湖南长沙一带居住过，被称为“武陵蛮”，他们和当时居住在这里的其它民族一道，创造了举世文明的楚文化。苗族、瑶族和畬族的先民后来从楚地逐渐迁移到今天他们所住的地区。唐代诗人杜甫游览湘江，写过“莫徭射雁鸣桑弓”的诗句，反映了当时湖南的瑶族用弓箭狩猎的情况。目前湖南仍是苗族、瑶族的聚居区之一，同时湖南和湖北，也是土家族聚居地。

楚文化是周代的一种区域文化，因楚国和楚人而得名。它同东邻的吴越文化和西邻的巴蜀文化一起，曾是盛开在长江流域的三朵上古区域文化之花。并与中原文化并居，成为华夏文化的北南两支：北支为中原文化，雄浑如触砥柱而下的黄河；南支即楚文化，清奇如穿三峡而出的长江。这北南两支华夏文化是上古中国灿烂文化的表率，而与时代大致相当的古希腊和古罗马的文化遥相辉映。

（二）荆楚支脉

据张正明先生《楚文化史》（上海人民出版社 1987 年 10 月第

1 版)的研究,楚文化的主源是祝融部落集团崇火尊风的原始农业文化。商代,殷人称祝融诸部落为荆。楚文化的滥觞期,始自西周早期,楚国始封之时,迄于两国之交,楚国将盛之际,历时近三个世纪。楚文化的茁长期,始于熊通继位,时当春秋早期的中叶,终于吴师入郢——时当春秋晚期的中叶。自始至终,约历二又三分之一世纪。春秋战国之际,为楚文化的鼎盛期,纪南城的兴起与陷落,为本时期开端与终点的标志。楚都迁陈之后,由顷襄王四传至负刍,约历半个世纪,为楚文化的滞缓期。负刍五年(公元前 223 年)秦灭楚,从此时起,到汉武帝前期止,历一个世纪有余,是楚文化向汉文化的转化期。此后,在中央集权的统一国家中,以楚文化为表率的南方文化终于同北方文化融合成为水平比它们更高、范围比它们更广的华夏汉文化。但是,作为华夏文化中的一个地域分支,荆楚文化仍以其鲜明的色彩成为独特的支脉。

在音乐方面,《国语·楚语上》记:“灵王为章华之台,与伍举升焉,曰:‘台美夫!’对曰:‘臣闻国服宠以为美,安民以乐,……不闻其以土木之崇高、彫镂为美,而以金石匏竹之昌大、器庶为乐……’”在这里,伍举是以八音的首尾“金石”、“匏竹”来指代八音的整体,说明春秋时代的楚国乃八音俱全。此外,《左传》成公九年晋侯得楚囚“使与之琴,操南音”。《论语·微子》篇关于楚狂接舆唱歌谒见孔子的事实,《书经·伊训》“敢有恒舞于宫,酣歌于室,时谓巫风”,《吕氏春秋·侈乐篇》:“楚之衰也,作为巫曲”;……众多的记载,留下了“楚声”的历史踪迹。河南淅川县下寺墓中的四套五十二件编钟,长沙马王堆坟中的竽、木瑟、十二音律管、奏乐俑,随县曾侯墓的箫、建鼓、竹簧笙、五弦乐器、十弦乐器和全套钟磬,信阳坟的铜编钟、木鼓、木瑟,固始

墓的铜编铎、铜编钟、木鼓、石排箫，……丰富的文物，不但使人能重睹“楚乐”的乐器和演奏形态，而且也为音乐史学的研究提供了有力的佐证。1978年以来，黄翔鹏先生在对我国乐学、律学研究方面的许多突破，都得益于湖北随县曾侯墓钟磬铭文和其他古乐器文物的发掘。黄先生在对陕、甘、晋、豫四省先秦编钟和陶土乐器的测音调查之后，又对湖北随县曾侯乙墓编钟进行了分析研究，结合他对传统音乐的长年的体查，对传统文献探颐索微，深切感到应从新的角度看待漫长的中国历史中那些相对稳固的“基因”在传统音乐中的作用，以期对仍然存活着的民间音乐的表现形式和深层文化结构作出科学解释。必须将散见于历代文献中的乐律学术语及其内在涵义，对应于民间音乐的术语及实践意义，排除典籍失传和以讹传讹的障碍，对照考古文物中的铭文形制和测音数据，把近现代沿袭西方理论而使传统乐律学体系混乱不清的术语概念，重新梳理澄清，并运用现代的研究手段进行系统整理，建立我们传统音乐的基本音乐理论。因此，黄翔鹏先生率先提出了民族音乐形态学研究的课题，正如张振涛指出的：“可以说，是静静伏卧了二千四百多年的曾侯大钟，轰然击出了传统音乐形态研究的第一声晨钟”。

黄翔鹏先生还将曾侯乙墓乐器与历史文献记载、七弦琴音乐，现存湖北民间音乐结合考证，对楚调、楚商调穆钟之商及“楚商”的正煞、侧煞等问题，发前人之未发，提出了中肯得体的见解，成为了解楚文化音乐方面特殊规律的重要文献。在《释“楚商”》（载《文艺研究》1979年第2期）中，黄先生指出：1. 楚声的商调，即采用新音阶系统的“楚商调”。2. 楚国作为生律之本的基础叫做“穆钟”，高度相当于今之 bB ，“穆商商”的真实含义是楚国“穆钟”律的商调之商，其现代音名相当于D。3. “楚商”在音

域上的特征是起于低音的商而终于高音的宫。4. 音乐进行中, 音列的两端, 高音为宫而基础低音为商, 以商为主, 其次则重在徵、宫二音, 商—徵—宫是其主要骨干。5. 楚地现存民间音乐中, 接近“楚商”规律的材料大都是“侧煞”。

荆楚支脉的民歌有: 山歌(穿号子、五句子、赶五句、急口令、高腔、平腔、低腔)、田歌(栽秧歌、耖秧草歌、车水锣鼓、薅草歌、扯草歌)、小调、灯调、伴嫁歌、船工号子、打碓号子等。曲艺曲种有: 湖北评书、湖北大鼓、湖北渔鼓、湖北道情、湖北小曲、天沔小曲、汉滩小曲、文曲坐唱、郢西三弦、襄阳小曲、利川小曲、长阳南曲、恩施扬琴、东山蕃邦鼓、说鼓、跳三鼓、歌腔、宜都梆鼓、三棒鼓、三才板、湖南渔鼓、衡阳渔鼓、湖南丝弦、常德丝弦、长沙弹词、长沙大鼓、祁阳小调、单人锣鼓、莲花闹、益阳围鼓等。戏曲剧种有: 汉剧、楚剧、湖北越调、清戏、湖北高腔、应山花鼓戏、天沔花鼓戏、东路花鼓戏、襄阳花鼓戏、随县花鼓戏、远安花鼓戏、郢阳花鼓戏、二棚子戏、黄梅采茶戏、通山采茶戏、阳新采茶戏、文曲戏、梁山调、建东花鼓戏、柳子戏、堂戏、恩施灯戏、提琴戏、傩戏、湘剧、祁剧、辰河戏、巴陵戏、荆河戏、衡阳湘剧、岳阳花鼓戏、苗剧、师道戏等。民间器乐有各种吹打牌子、锣鼓牌子等。

现择其代表性乐种简介如下:

1. 湖南花鼓戏

湖南花鼓戏是产生和流行于湖南各地小戏的总称。是在民间歌舞(如地花鼓、花灯、采茶灯)的基础上, 吸收民歌、走场牌子和戏曲音乐发展起来的。据湖南地方志记载, 至少在清康熙(公元1662~1723年)、乾隆(公元1736~1795)间已经盛行, 清代末年已有职业班社。最初, 由歌舞形式的地花鼓发展为“三小

戏”(小旦、小生、小丑),逐渐具有戏剧性质,为草台班演出阶段。后来吸收其他剧种的腔调、伴奏和表演等艺术表现手法成为戏曲剧种。由于流行地区的不同,分为长沙花鼓戏、邵阳花鼓戏、衡阳花鼓戏、岳阳花鼓戏、零陵花鼓戏和常德花鼓戏等六种。

唱腔主要有四类:(1)川调(弦子腔、川子调)。湖南方言称唱腔的过门为川子或串子,称演奏过门为“扯(cha)川(guan)子。川调即是用弦子(大筒)伴奏的带有过门的声腔,是花鼓戏的主要腔调,有一定的起腔和捎腔(收束)形式,曲调灵活多变,表现力强。有单川调(单句子)、双川调、数板、哀子、收头等腔调,用大筒和唢呐等乐器伴奏。下例是长沙花鼓戏《刘海砍樵》中刘海所唱的双川调(十字调)。

[谱例 3—15]

十 字 调

长沙花鼓戏

小 刘 海 在 茅 棚 别 了 娘 亲,

肩 千 想 往 山 林 去 走 一 程 (哪 呵 唉)。

(2) 锣腔(打锣腔)。长沙、常德、岳阳等花鼓戏有之。曲调性较强,适于抒情和叙述,一唱众和,以锣鼓于唱句间伴奏(后亦加用唢呐)。分正调和散曲小调两类。正调为锣腔的基本腔调,曲调发展较为丰富完整,又可分为岳阳花鼓的北路锣腔和长沙花鼓的“木皮调”(木皮高腔)系统及岳阳花鼓的北路锣腔和长沙花鼓的“四六调”系统。以下谱例为长沙花鼓戏《游湖》中的“四

六调”。

散曲小调类，则较多地保留了民歌的色彩。

〔谱例 3—16〕



(3) 牌子。包括走场牌子和锣鼓牌子，由民歌、小调发展而成，仍保持着“对子花鼓”载歌载舞的特点。走场牌子有大过门配合表演。锣鼓牌子或呐子（唢呐）牌子，以唢呐、锣鼓伴奏，源于车马灯和竹马灯。

(4) 小调。包括各种民歌小调和丝弦小调，多作插曲用。伴奏乐器中以大筒为主奏乐器，唢呐为色彩性乐器，并使用打击乐器。

2. 湖北花鼓戏

流行于湖北大部分县市，影响及于湖南、江西、安徽、河南、陕西、浙江等省部分地区。在湖北分支为东路（麻城）、西路（黄陂、孝感）、北路（应山）、府河路（随县）、襄河路（天门、沔阳）及鄂北（襄阳、远安）、鄂西北等路。其中西路即楚剧。是在高跷、竹马、采莲船等民间歌舞基础上发展而成。最早为丑旦的对对戏和小丑、小旦、小生的三小戏。据说二百多年前天门沔阳一带农村已有灯戏（或称神戏、会戏）。清乾隆年间（公元1736～1795年）湖北罗罗腔（花鼓戏的主腔之一）已传至扬州。道光三十年（公元1850年）以前，汉口已有“土荡约看花鼓戏，开场总

在两三更”的记载。同治三年（公元1864年）以前，鄂西闹元宵，也有“城乡皆饰女妆为花鼓戏者”的记载。花鼓戏音乐属打锣腔类，朴实清新。原由锣鼓伴奏，人声帮腔。唱腔分正腔、彩调两部分。正腔是代表剧种音乐风格的腔调，有多种板式，依流传地区不同可分三种：（1）蕲水腔。来自古蕲州（今蕲水附近）所属诸县的田间劳动歌曲，当地名“哦呵腔”，流传很广。麻城、罗田、英山称“东腔”；黄陂、孝感、随县称“远（雅）腔”；天门、沔阳称“蕲水腔”；襄阳、远安称“套腔”（或作“陶腔”、“桃腔”）；郢阳称“八岔”；陕西的商洛花鼓称“阳八岔”；河南信阳花鼓称“西柳”；长沙花鼓称“木皮调”、“辞店调”；鄂东采茶戏的正腔、黄梅戏的“七板”（平板），阳新、武宁采茶戏的“北腔”，安徽黄梅戏的“平词”，江西采茶戏的“湖广调”、“本调”、“下河调”，浙江睦剧的“平板”等也都与它同源。原属五声徵调式。有起板（起腔）、正板（主体部分，分三眼、一眼、无眼板等）、落板（刹腔）及其他散板板式。能演唱抒情、叙事和戏剧性的长段唱词。起板和落板上下句均落于调式主音 sol；正板上句可落 do、re、sol、la，下句落于调式主音。正板句式结构各地不同，蕲春以南为板起板落的顶板类；长江以北，鄱阳湖以东属漏板类（每句的三个分句都为眼起，或分别为板、眼、板起）。下例为天沔花鼓戏《访友》中祝英台唱的一段蕲水正腔：

〔谱例 3-17〕





(2) 罗罗腔。源于湖北东部,今皮黄戏的罗罗腔(又名七句半、南罗)是其后裔。京广铁路以东的花鼓、采茶戏将它化为蕲水腔的宫调式男腔:下例为《鱼腹山》中李闯王唱的男迓腔慢板:
〔谱例 3—18〕



蕲水腔和罗罗腔为湖北花鼓和采茶戏的主腔。

(3) 打锣腔。源于天门、沔阳一带。为五声徵调式。上下句都落于调式主音 sol; 反调上句落 sol, 下句落低音 do, 用作悲调。如天沔花鼓主腔的“高腔”、“打锣鼓”、“还魂腔”, 远安、襄阳的“汉腔”, 楚剧、随县花鼓的“悲腔”, 黄梅、阳新、武宁采茶戏的“叹腔”, 湖南花鼓的“锣腔”、“八同牌子”、“四六调”等, 均为

男女同腔，板起板落。如天沔花鼓《祭塔》中白娘娘唱的一段打锣腔：

〔谱例 3—19〕



另一类为彩腔，即专用的花鼓调，如《卖杂货》、《打补丁》、《瞧相》、《讨学钱》、《补背褡》等。彩腔源于各地的小调和灯歌，在南方花鼓戏、采茶戏中多通用。如《补背褡》中的一段：

〔谱例 3—20〕



此外，还有高腔，为清戏的变体，是六声徵商交替调式，男女同腔，大多用于表现悲愤情绪，或为剧中神仙所唱。

湖北花鼓戏的剧目多以喻老四、蔡鸣凤等人的传说为题材，还

有《白扇记》、《天仙配》、《站花墙》等。

（三）武陵分支

本分支包括苗、瑶、畲、土家、仡佬等五个民族，这五个民族的语言都属于汉藏语系苗瑶语族。

有关苗瑶语族诸民族的祖源，史学界目前尚无定论，但有足够的史料可资证明，早在秦汉时，苗瑶语诸民族的祖先已住在湘西、黔东一带，史书中称为“五溪蛮”或“武陵蛮”。后来，他们陆续向西、东、南迁徙，逐渐形成现在的分布局面。本分支各民族的人种属蒙古人种南支，诸民族信仰多神、崇拜祖先。

本分支民族居住的地区一般为山区，雨量充沛，气候温和，山上竹林青翠，地下宝藏丰富。各民族以农业为主，林业为辅，农业多为畜耕灌溉和锄耕山地农业两种类型。

本分支的民族民间音乐主要包括民歌、器乐、歌舞三类体裁，器乐和舞蹈结合的跳乐是主要的歌舞形式。民歌一般按题材分类，如“古歌”、“理歌”、“情歌”等。讲述祖先创业及迁徙历史的“古歌”在民歌中占有重要地位，常在传统节日和婚礼喜庆时演唱。

本分支诸民族男女有比较自由的恋爱活动，村村寨寨都有固定的场所供本村姑娘和外寨青年对歌，双方有意后则互赠礼品作为定情的信物。这种传统社交活动，苗族叫“游方”、“坐妹”，瑶族叫“坐歌堂”、“摆歌塘”。这种活动增进了男女青年之间的交往，也使诸民族都拥有成套的对唱情歌。

本分支诸民族虽居住分散，在地域上不能连成一片，但他们的民间音乐不仅在体裁、题材上，而且在应用场合和音调方面有明显的同源性。这些民族中都有相当数量的曲调以宫、商、角为核心，是明显的同源标志。

本分支的民间音乐品种纷繁，现择其要者简介如下：

1. 畚族双音

两声部重唱的畚族民歌，畚族人称为“双音”，又叫“双落条”，流行在福建宁德和霞浦一带。畚族的“双音”按其织体构成可分为接应式、和音式、模仿式三种。双音的曲调，强调宫、角、徵三声，和湖北中部的汉族民歌一致，显示出本支脉在音调上的特点。同时，还突出宫羽、宫徵之间的6度、5度大跳进行，并成为闽东畚族民歌的音调特征。

〔谱例 3—21〕

十 字 歌

畚族民歌

三 字 写 来 三 国 名， 孔 明

三 字 写 来 三 国 名 孔 明 先 生

先 生 排 空 城， 司 马 将 军 不 敢

排 空 城， 司 马 将 军 不 敢 进

进， 知 城 内 兵 几（哟） 千？

知 城 内 兵 几（哟） 千？

2. 苗族飞歌

飞歌是流行在黔东南地区的一种苗族山歌。那里的苗寨多在半山腰上，甲乙两寨举目可见，相喊可闻，但欲相见，则须步行良久。飞歌就是在这种环境中，人们为了交流信息和情感而创造出来的歌唱形式。飞歌的曲调也以宫、角、徵三声为骨干，表现出本支脉各民族民歌在音调上的一致性。

〔谱例 3—22〕

登上高山头

苗族飞歌

登上高山头 呢

欧 看到

河水流 呢 哎 呢

山 山 披绿装 处处尼似锦锈

何处成双对 怎能不忧愁 怎能不忧愁

呢 哎 啾 呢

3. 瑶族多声部民歌

瑶族多声部民歌主要分布在桂东的富川、钟山等县，桂西红水河流域的东兰、巴马、都安等县，在广东北部也有流传。

富川、钟山的瑶歌中，“蝴蝶歌”和“留西啦咧”最有特色。都是二男或二女的同声二重唱，曲调活跃欢快，热情而富有朝气。声部之间成支声式结合，临近乐段结束时，都出现大二度长音，最后解决到同度音上。

〔谱例 3—23〕

《日夜思》〈留西啦咧〉

广西富川瑶族民歌

新(勒)起 (勒咧)大(咧)屋 (咧) 堂堂



东兰、巴马、都安一带的瑶族多声部民歌是男女混声二重唱形式，男声曲调轻清内在，女声模仿男声音色，唱得粗壮浑厚，使得音色和谐协调。此外，还有在同一首民歌中出现多次转调的演唱方式。

流行在广东北部过山瑶中的“拉发”调，属“拉发”调长调中的“跟声”唱法。所谓“跟声”，即一人领唱，另一人跟唱。第一人起唱，当第二字出口时，跟唱者立即插入模仿声部，于是一领一和地唱完歌词，其间不加衬词和拖腔，旋律较为朴素简短。宫、角、徵三声在曲调中占重要的地位。

4. 苗族芦笙乐舞

苗族芦笙乐舞是该民族最具代表性的乐种，演奏芦笙时一般都边吹边舞，是一种特殊的乐舞形式。

芦笙由笙斗、笙管、簧片和共鸣器等几部分组成。笙斗多呈纺锤形，用松木或杉木掏空内腔，以树皮箍起来接上竹管吹嘴，并插入两排笙管（一般为六支）。每个笙管入斗处装一簧片，并在近斗处有一按孔。芦笙的尺寸有大、中、小等多种，音列及音域各异。苗族民间的芦笙主要用途有二：一是在重要节日、红白喜事、杀牛祭祖及新屋落成之时吹奏，此时的演奏形式主要是芦笙乐队合奏。各地芦笙乐队的组成各有差异，贵州西部地区的芦笙乐队，一般有三套不同调性、不同音高的芦笙。黔中一带的芦笙队有六

套。黔东南地区芦笙队的结构庞大而完整，除具有十套不同音高的芦笙外，还配有高、中、低音芒筒若干，吹奏起来，气势排山倒海，数里之外可闻。芦笙队的合奏乐曲有节奏鲜明的舞曲、红白喜事用的仪式音乐，以及具有一定叙事性的叙事曲。乐曲的结构有单段式、三段式、自由延伸式、分节歌式等几种。三段式结构在舞曲中特别多，曲头和曲尾比较固定，正曲按舞蹈的不同而变化，并可多次反复。

还有一种分节歌式的曲调，特别长大，属于多段连接的组曲，每首由十几段组成，每段又有上百小节。其连接方式是用一首在各个部分出现的“母曲”，把其他各曲连接成一个整体。各乐段在力度、速度及旋律方面都有变化。分节歌式的曲调多在祭祀场合使用。

芦笙的另一种演奏方式是独奏，苗族人称为“吹歌”或“芦笙歌”，其旋律都带有具体的词义，是曲调与语言的某种有机的结合。这种演奏方式不仅用于青年男女谈情说爱的场合，有时还用来叙事，如吹奏苗族开发史、神话、故事等，如同有词的歌一样。芦笙吹歌是如何使人听懂吹奏的内容的，尚待进一步研究。

（四）荆楚支脉民间音乐的音调结构

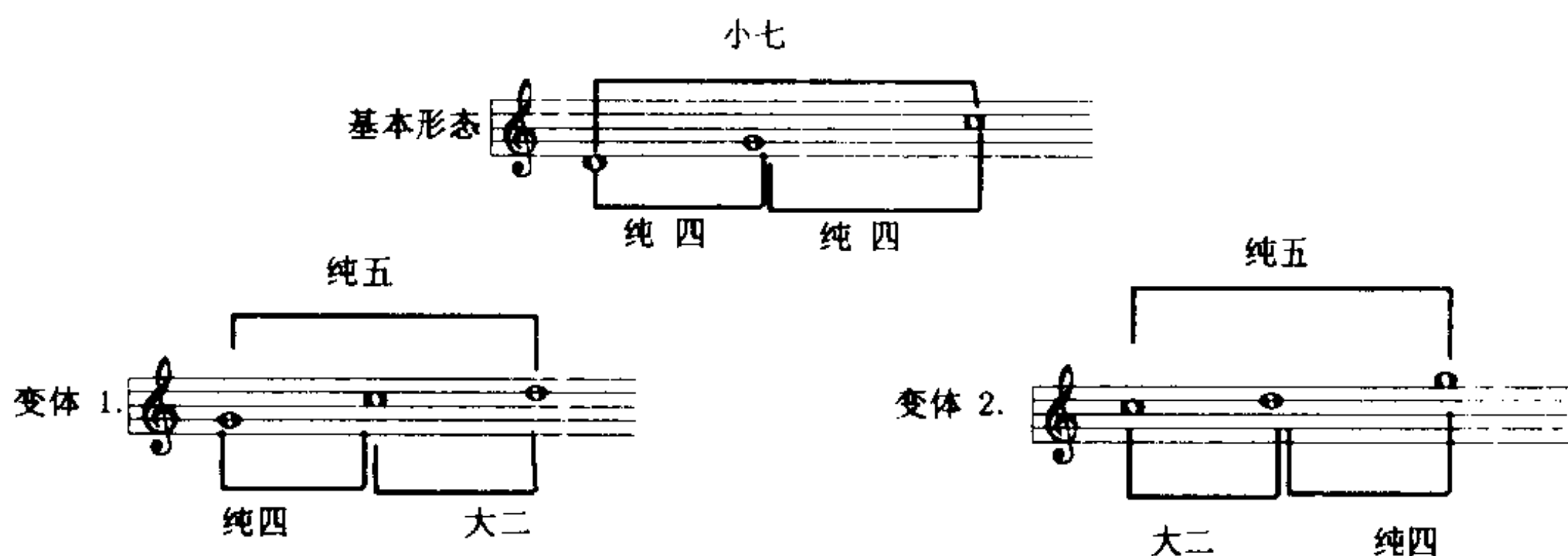
荆楚支脉独具特色的音调结构有三：楚徵体系、楚宫体系、特性羽调式。

1. 楚徵体系

楚徵体系与楚宫体系都是由方妙英先生提出来的，方先生分别发表了“论楚徵体系民歌的音乐思维”（《民族音乐学论文选》上海音乐出版社1988年10月第1版）、“论楚宫体系民歌的音乐思维”（《民族音乐学论文集》南京艺术学院音乐理论教研室编，1981年）。

所谓“楚徵体系”是以徵音为中心，由商徵宫以连续四度进行排列而成的音调体系。其基本形态：

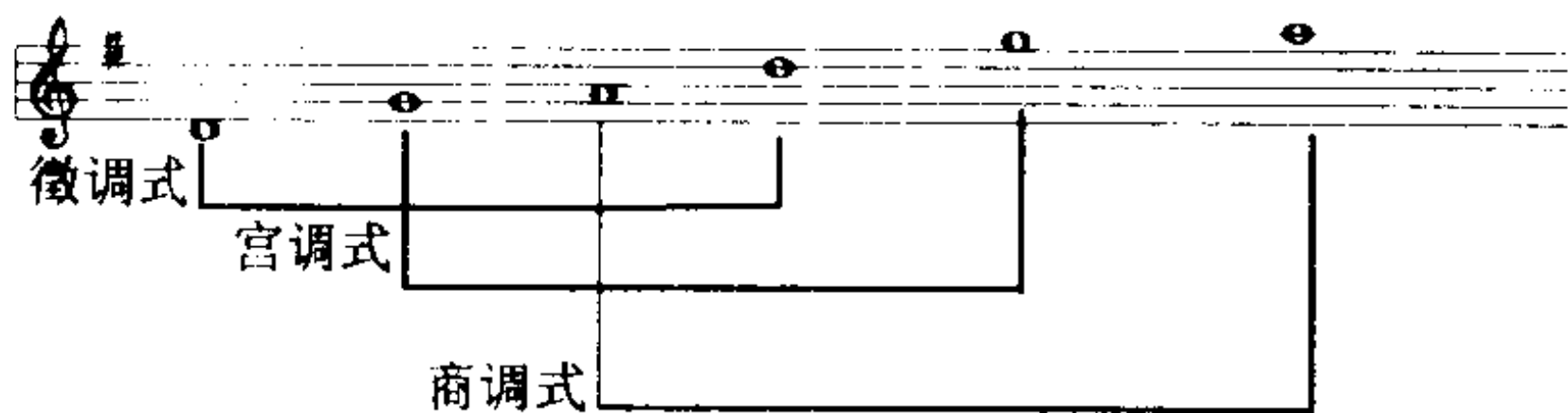
〔谱例 3—24〕



在楚徵体系中，特性旋律音程是大二度、小七度、纯四度；连续四度的旋律进行是其特殊标记。

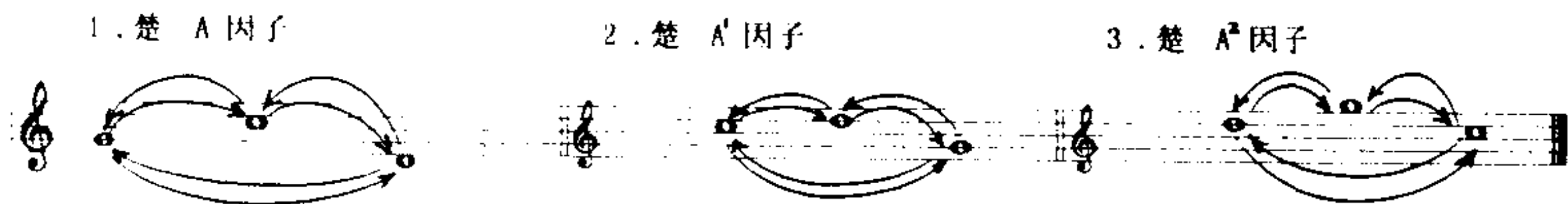
在徵宫商三声腔的自然音列上可分别构成楚徵体系三声腔的徵调式、宫调式、商调式：

〔谱例 3—25〕



以三声腔“徵宫商”为基本骨架，在楚徵体系的旋律进行中，还经常结合语言四声的需要，运用羽音、角音、清角、变宫、变徵等音进行装饰，分别形成四声、五声、六声、七声调式，以丰富音乐的表现力。然而，起主要作用的音调结构，仍然是由徵宫商构成的三声腔，它们分别构成楚徵 A 因子、楚徵 A¹ 因子及楚徵 A² 因子等三种不同的旋律型，并且有顺向音型、逆向音型和来回音型。每一种旋律音型的每一音均可以作为临时核心。

〔谱例 3—26〕



下例《薅草歌》为楚徵体系民歌的谱例：

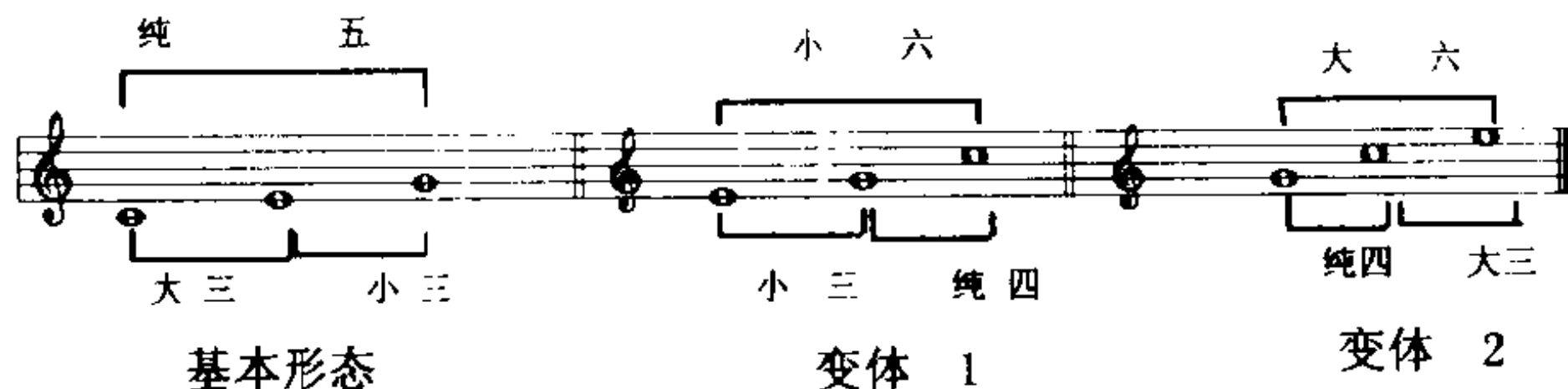
〔谱例 3—27〕



2. 楚宮體系

楚宫体系是以宫音为核心由宫角徵三音为骨干所构成的音调体系。

〔谱例 3—28〕

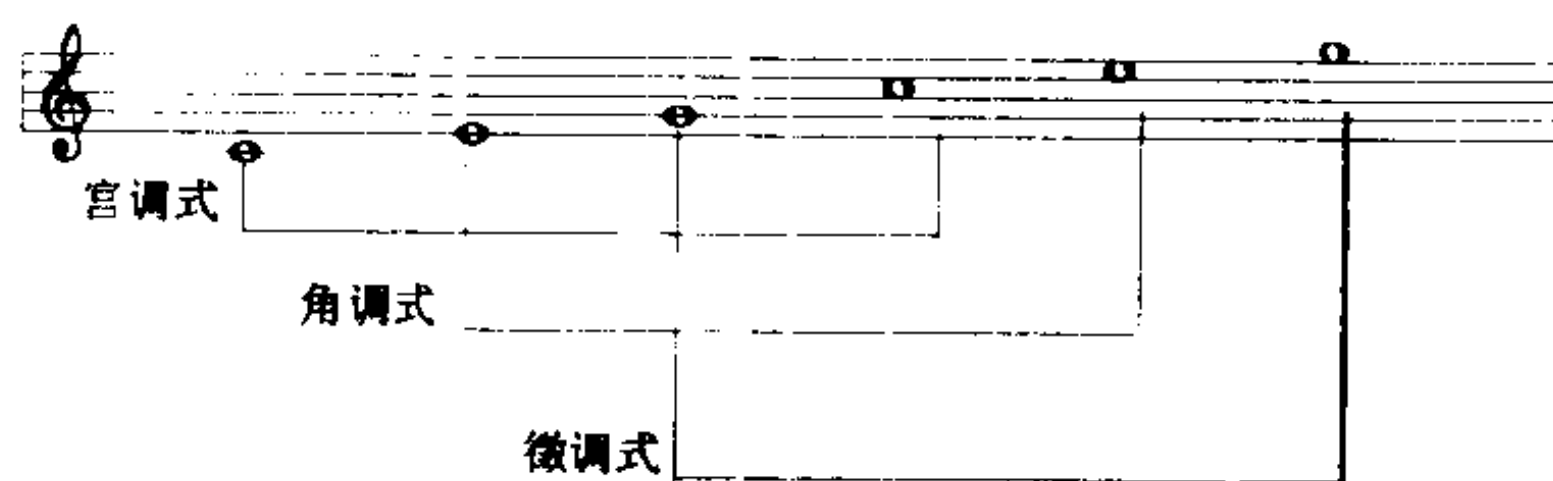


其特性旋律音程是大三度、小三度、大六度、小六度、纯五度，连续三度的旋律进行是其特殊标记。

在宫角徵三声腔的自然音列上可分别构成楚宫体系三声腔的

宫调式、角调式、徵调式：

〔谱例 3—29〕



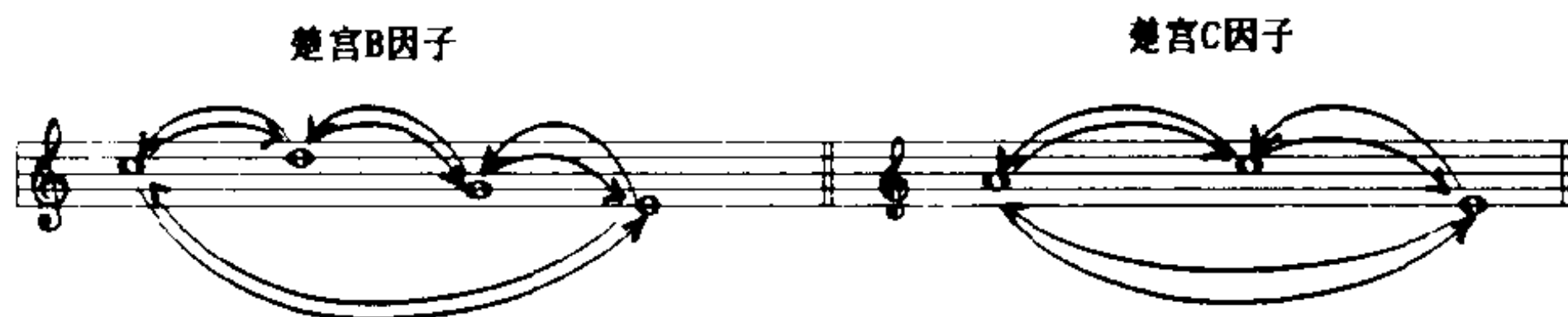
以宫、角、徵三声腔为基本骨架，在楚宫体系的旋律进行中亦经常按感情表达的需要加入商、羽、清角、变宫等音，分别形成四声、五声调式，甚至向上下方五度、三度宫音系统扩展，以丰富音乐的表现力。然而，其中起主导作用的音调结构，仍然是由宫角徵构成的三声腔，它们分别构成楚宫 A 因子、楚宫 A¹ 因子、楚宫 A² 因子等三种旋律型，并且分别有顺向音型、逆向音型和来回音型。每一个音型的每一个音均可作临时核音。

〔谱例 3—30〕



此外，尚有在宫角徵三声腔基础上加入商音的楚宫 B 因子，和在宫角徵三声腔基础上加入羽音的楚宫 C 因子。

〔谱例 3—31〕



下例湖北天门儿歌《摇橹》是一首较为典型的楚宫体系民歌。

〔谱例 3—32〕



以宫、角、徵三声腔为基本骨架是楚宫体系旋律进行的基本音调,这一音调在武陵分支各民族的民歌中也表现得非常明显。这些民族的民歌亦经常按感情表达的需要加入商、羽以及在音律上有所变化的清角、变宫等,显示出本支脉在音调上的一致性。在武陵分支各民族中,都有由宫、角、徵三声为骨干音所构成的曲调,其终止音常为宫或徵。由于采用宫、角、徵三声为骨干,民间音乐的旋律常在五度、八度或更宽的音域内作类似西洋音乐中的“分解和弦”式的进行,形成较多的跳进。在旋律中运用大幅度下滑的各种音腔是其最突出的特点。

除单声部作品之外,属于武陵分支的各民族都有不少采用复调织体与和声织体的多声部音乐作品。前者多出现在民歌中,以模仿式复调最为多见,后者主要出现在器乐曲中。多声部音乐作品中的音程关系以五度、四度和三度为主,反映出四五度和三度和谐的观念。这种观念与百越分支诸民族二度和谐的观念有所不同。

也有“楚徵体系”与“楚宫体系”的综合交替。如:湖北潜江民歌《十绣》,前4小节建立在楚徵体系“徵宫商”骨架基础上,从第5小节开始则建立在楚宫体系“宫角徵”三声腔基础上。

〔谱例 3—33〕

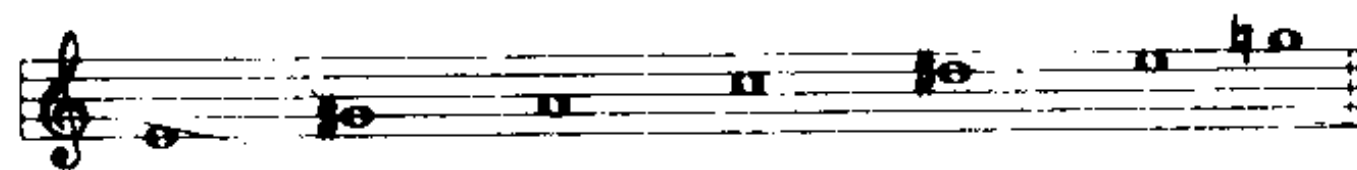
十 绣



3. 特性羽调式及其旋法特点

这是流行在湖南许多地方的民歌、戏曲中所运用的一种特性调式。其基本音列为：

〔谱例 3—34〕

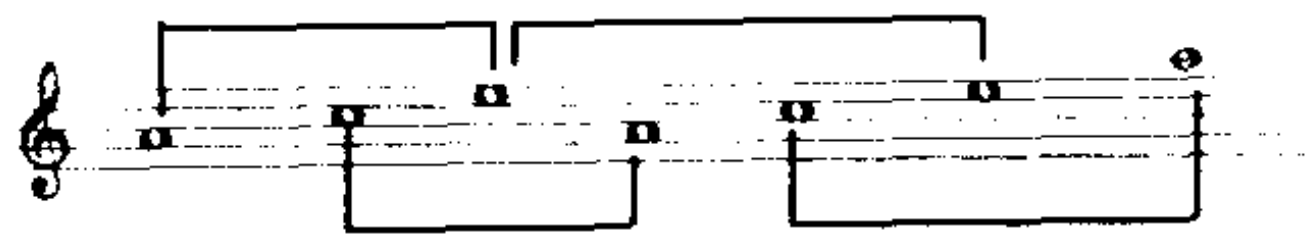


对于这种“特性羽调式”，朱屏之先生在“湖南民歌中的特性羽调式”（载《音乐论丛》第三辑）、贾古先生在《湖南花鼓戏音乐研究》（人民音乐出版社1981年1月第1版）中均作了详尽论述。

在特性羽调式的基本音列中，自下而上的角、羽、宫、角、徵是骨干音。它们之间的连接所构成的旋律音组，成为该音调体系中的基本性旋律音组。其中又可分为 la、do、mi 音组和 do、mi、sol 音组。

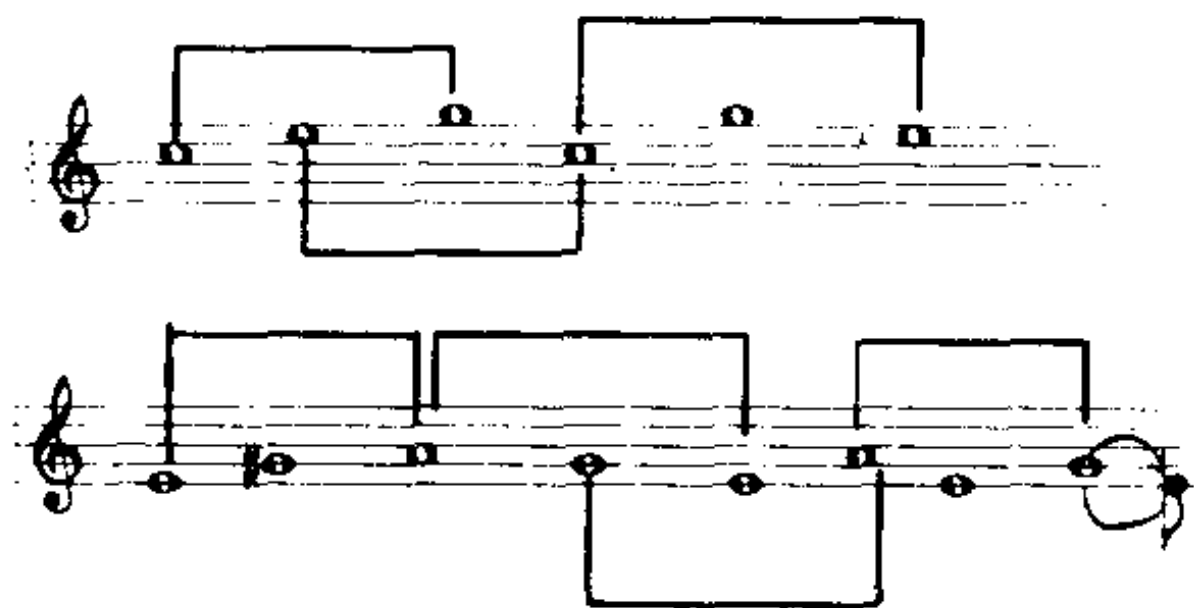
la、do、mi 是羽调式的基础音组，其变化形式是 mi、la、do，do、mi、la，mi、do、la 等，在曲调进行中经常出现它们之间的相互跳进。

〔谱例 3—35〕



do、mi、sol 是羽调式中的特性音组。因为它的宫调式色彩，在曲调中又同 la、do、mi 具有同等的重要性，而使羽调式产生了宫调式的明亮特色，所以，这一组成为影响调式特性的音组，其变化形式有 mi、sol、do，mi、do、sol，do、sol、mi 等。

〔谱例 3—36〕



mi、↑sol、la 是色彩性音组。这一音组是影响调式特色的又一重要因素。其进行方式有：mi、↑sol、mi、la，la、↑sol、mi，la、mi、↑sol。

sol、la、do 是联接性音组。

在特性羽调式中，商、徵两音有着特殊的作用，并影响着调式的特色。

商音的作用，一是作辅助音，以原位音形式在宫角之间作经过进行，而使曲调更为流畅；二是当作色彩性的变音（#re），在花鼓戏川调的上句作半终止式的结束音。

徵音的作用亦有两种：一是作为调式骨干音以宫、角、徵音组构成调式的综合性质；二是色彩性的，即在低音区和角音结合向调式的主音羽或角进行时往往升高，而成为色彩性变音，形成

调式音阶上的特点。

下例是衡阳皮影戏的《小旦腔》。

〔谱例 3—37〕

小 旦 腔

衡阳皮影戏

春季 (呀) 桃花遍地红,

夏季 (呀) 荷花满池 (呀) 中,

秋有 (呀) 丹桂香千里 (呀),

冬雪寒 (哪) 梅 (哪) 对 (呀) 北风 (哪).

四、齐鲁燕赵支脉

(一) 概况

中国华北、东北地区，包括山东、河北、辽宁、吉林、黑龙江、内蒙古以及豫东北、苏北徐州地区。除山东、河北等地少数民族人数较少以外，其余地区为多民族居地，有汉、满、蒙古、朝鲜、赫哲、达斡尔、鄂温克、鄂伦春等族。

该区南部为中国古文化发祥地之一。早在四五十万年前便有

了最早的山东人——沂源人在此开始了创造性的劳动。之后，历经旧石器、中石器到新石器时期。在公元前 5000 年至公元前 3000 年，前后相继经历了北辛文化、大汶口文化和龙山文化三个阶段。先秦时期，有齐、鲁、燕、赵等国。其文化以鲁为代表。鲁之孔丘，热心政治，致力教育，主张“有教无类”、“文化下移”，创始儒家学派。他所倡导的“礼乐治天下”、“移风易俗，莫善于乐”，在历史上对华夏音乐文化的发展产生了深刻的影响。他所删订的《诗经》，包括了当时的《齐风》、《鲁颂》、《曹风》。汉代《相和歌》中的《梁甫吟》、《东武泰山》，均为齐土的土风弦歌。从沂南出土的汉墓画像石“七盘舞”和角触百戏，可以想像汉时鲁地民间歌舞的景况。出土文物中，隋唐时期的乐俑、宋元的杂剧俑，留下了舞乐、杂剧演出情景的生动写照，均为鲁地民间音乐繁盛发达的历史见证。由于地理位置的相邻，历史上的人口迁徙，辽宁、吉林、黑龙江的汉族居民，大多来自山东、河北，因此，山东、河北一带的民间音乐也就随着人口的迁移而流传于辽宁、吉林、黑龙江等地，使我国华北地区和东北部地区的人民群众，在民间戏曲、说唱音乐、民间器乐、歌舞、民间歌曲等方面有着共同的艺术爱好。京剧、评剧、吕剧、琴书、单弦、京韵大鼓、西河大鼓、二人转、皮影、吹歌、管子曲，以及北方号子、小调、秧歌等等，都成为这一广阔地区人民所喜闻乐见的音乐艺术形式。

（二）代表性乐种

1. 京剧

京剧是流行于全国各地的戏曲剧种，来源于徽调与汉调。因剧种主要形成于北京，故名京剧，亦称平剧。安徽的徽班于清乾隆五十五年（公元 1790 年）进京。徽调与汉调在北京吸收了昆曲、梆子诸腔之长，形成早期京剧。百余年来，出现了许多优秀表演艺术家，

其中在演唱和创腔方面有突出贡献的如生行的程长庚、余三胜、张二奎、谭鑫培、汪笑侬、刘鸿声、余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良、周信芳等；旦行的时小福、余紫云、陈德霖、王瑶卿、梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云等；老旦行的龚云甫、李多奎等；净行的何桂山、金秀山、刘永春、裘桂仙、金少山、裘盛戎等；小生的徐小香、王楞仙、程继先、姜妙香、叶盛兰等；以及戏曲音乐家侯长山、梅雨田、陈彦衡、徐兰沅和杨宝忠等。京剧已成为皮黄声腔中的代表剧种。

京剧的西皮、二黄，是板腔体中发展得比较完整的戏曲腔调。各种板式以原板为基础，通过曲调变化（包括唱腔加花简化、过门增长和缩短）、速度变化（放慢和加快）、节奏的拍子变化（一定拍子变为自由节奏）等等，演化了一系列不同的板式。

〔谱例 3—38〕

老生西皮原板

因此上儿传令

老生西皮慢板

店(呐)主东带过了

老生西皮快板

眼前若有

老生西皮散板

闻听得贤公主

捆绑帐外,

黄驃马(啊),

历城县,

兵临城下,

西皮有导板、回龙、慢板、原板、二六、流水、快板、散板、摇板等基本板式，及近似慢板（或原板）的快三眼，属于散板类的滚板和节奏鲜明的垛板等。二黄有导板、回龙、慢板、原板、散板等基本板式，还有快三眼、垛板、滚板以及在起唱的方式上区别于原板（或快三眼）的二黄碰板（顶板）等。由于行当的不同，西皮和二黄的各种板类的唱腔，可以分为大嗓腔（以老生为主，包括花脸和老旦）和小嗓腔（以青衣为主，包括小生）两类，这些唱腔皆由老生腔演变而成，西皮和二黄都有反调，包括反西皮和反二黄，两者分别由西皮和二黄移低纯四度演变而成。

〔谱例 3—39〕

老生西皮散板下句

好 似 鱼 儿 把 (呀) 钩 吞,

老生反西皮散板下句

风 脱 翎 毛 怎 能 飞(呀)。

反西皮有散板（包括摇板）和二六等板式。反二黄有导板、回龙、慢板、原板、散板及垛板等板式。西皮和二黄的腔调具有不同的感情色彩。西皮比较明朗流畅，带有欢快兴奋的特色，常用以表现喜悦、激动、高昂的情绪。二黄比较深沉，带有浑厚凝重的特色，常用以表现回忆、沉思、怀念、感叹和悲伤等情绪。反二黄和反西皮比较低回，带有柔和、阴暗的色彩，常用以表现忧伤、悲凉、痛楚等情绪。

在京剧中，除西皮、二黄外，还常用其它一些腔调，插在西皮，二黄中，或单独使用；除昆腔外，尚有以下各种腔调：如南梆子，有导板和原板等，见《霸王别姬》；四平调，又称“平板二黄”或“二黄平板”，有原板和慢板等，见《贵妃醉酒》；反四平

调，由四平调移低四度演变而成，常在同一唱段中和四平调交替使用，见《生死恨》；吹腔，有一眼板（又称“皮子”、“批子”）、三眼板和散板等，见《奇双会》；高拨子，有导板、垛板回龙、原板、散板、摇板等，见《徐策跑城》；唢呐二黄，有导板、回龙、原板、散板等，见《罗成叫关》；南锣，又称罗罗、南锣北鼓、七句半或打零杆，除每段最后一句随伴奏歌唱外，其它各句均只念不唱，见《打面缸》；娃娃，又称耍孩儿，可唱可不唱，常用于武戏中，见《三岔口》；银纽丝，见传统小戏《探亲家》；花鼓调，包括《凤阳歌》及《鲜花调》等，见传统小戏《打花鼓》；柳枝腔，见传统小戏《小上坟》；琴歌，从昆曲吸收演变而成，见《群英会》；山歌，来自昆曲，常在卖酒、卖鱼、砍樵或放牧时咏唱，见传统小戏《小放牛》；云苏调，可念可唱，见《锯大缸》；滩簧，来自“苏滩”，见传统小戏《荡湖船》。

京剧西皮、二黄唱腔的主要伴奏乐器是：京胡（二黄定弦为 sol、re，反二黄定弦为 do、sol，西皮和反西皮定弦为 la、mi）、京二胡、月琴和三弦。其它腔调的伴奏乐器是：昆腔、吹腔、银纽丝、柳枝腔等以笛子为主；唢呐二黄、南锣、云苏调等以唢呐为主；娃娃调用海笛，柳枝腔除用笛子外，并加用海笛，高拨子以拨子胡琴为主。京剧的主要打击乐器是鼓板、大锣、小锣和铙钹等。下面是京剧《捉放曹》“行路”一场中陈宫所唱的一段“西皮慢板”。

〔谱例 3—40〕

捉 放 曹

(西皮慢板)

听 他 言 吓 得 我

心(呐) 惊 胆 怕

(过门) 背 转 身 自 啫 埋 怨
 我 自 (啫) 己 作 差,
 (过门) 我 先 前 指 望 他
 宽 宏 量 (呢) 大,
 (过门) 却 原(呐) 来 贼 是 个
 无 义 呀 的 冤 家, 马 行
 在 夹 道 内
 我 难 以 回
 马,
 (过门) 这 才 是 花 随 水,
 水 不 能 恋(呐) 花, 这 时
 候 我 只 得 暂 且 忍 耐 在
 心 下,
 (过门) 既 同(呢)
 行 共 大 事, 必 须 要 劝 解
 于 他 (呀).

2. 京韵大鼓

亦称京音大鼓。是流行于北京、天津和华北、东北各地的一种曲艺。是在木板大鼓的基础上与清音子弟书相结合，并不断吸收京戏、梆子及其他说唱艺术等发展而成。有一百多年历史。清代咸丰、同治（公元1851~1874年）年间，木板大鼓艺人进入天津、北京、保定等大城市演唱。因木板大鼓艺人的说唱带有河间一带的口音，故又被称为“怯大鼓”，著名艺人胡十、宋五、霍明亮等对它作了最早的改革：以短段说唱代替长篇大书；吸收了清音子弟书的某些曲目和唱腔；改编、创作了不少唱段，如《李逵夺鱼》、《子期听琴》、《大西厢》、《单刀会》、《借东风》等，成为京韵大鼓的基本曲目。之后，刘宝全、白云鹏、张小轩等著名唱家和韩永禄、白凤岩、霍连仲等弦师，又进行了革新创造：用北京语音说唱；增加了慢板和多种唱腔；除三弦外，加用四胡伴奏；并编造了若干新曲目，从而形成了一种形式比较完整的、有独特风格的、流派纷呈的曲艺艺术形式。其中刘宝全的贡献最大。京韵大鼓的表演形式是一人站唱，自击鼓、板司节奏，伴奏乐器以三弦、四胡为主。曲目除《丑末寅初》、《风雨归舟》、《八爱》等写景抒情的小段外，都为短篇的故事说唱。唱词基本是七字句，常用的还有八字、十字、十一字等句式，另有衬字、嵌字、垛句的变化。用韵以北京十三辙为准，一个唱段大都一韵到底。唱腔以上下句的变化反复为主要曲式结构。按板式可分为慢板、紧板两种。慢板（一板三眼）唱腔用于叙述故事情节、介绍人物、描绘景物等。紧板又称快板，有板无眼，速度较快，音节短促，字多腔少，近似朗诵，唱中夹白、白中带唱，用于故事进入高潮时，又称为“上板”。常用的腔调有平腔、挑腔、落腔、甩腔、长腔。平腔是最基本的唱腔，以北京语音的四声和汉语的句逗节奏为基础

而形成，宜于叙事，如《草船借箭》中的平腔。

〔谱例 3—41〕



挑腔又称高腔，是在平腔的基础上扩展句幅、音域而成，常用于全篇开始的第一句，在段落中，作下句唱腔，在情绪高昂时用之。落腔属下句唱腔，稳定性强。甩腔又称甩板，由两句组成，上句叫预备腔（又叫拉腔），下句是甩腔，在段落的结尾处或全篇结束时使用。京韵大鼓的流派，早期是刘（宝全）派、白（云鹏）派和张（小轩）派。其后，刘宝全的弟子白凤鸣和宗刘派的骆小笙（小彩舞）又各自发展为“少白派”和“骆派”。此外还出现过一支以唱《蒋干盗书》、《蓝桥会》等滑稽大鼓著称的崔（子明）派。

3. 评剧

是流行于河北、天津、北京和东北等地区的戏曲剧种。后流传南北各地，最初由河北滦县、昌黎一带的对口莲花落发展为演唱“拆出”（小戏）的落子，1900年前后进入唐山市，成为唐山落子。早期演员有金菊花（杜之意）、月明珠（任善峰）、成兆才等。成兆才是评剧的奠基人和剧作家。杜之意创造一些新腔，成为评剧的基本腔调。后来出现女演员，推进了评剧的演唱和表演艺术。唐山落子流传到东北，形成高亢粗犷的大口落子（奉天落子）。“九·一八”事变后，演员相继入关，李金顺及后起的白玉霜、筱桂花、刘翠霞等。在艺术上互相交流，促使评剧音乐和表演艺术

进一步发展，音乐风格逐渐变得细致柔美，称为“小口落子”。

评剧唱腔具有流畅自然，明白如话的特点。基本板式有四种。

(1) 慢板：一板三眼，头眼起，板落，上下句反复，每句四小节，速度较慢，曲调性较强，宜于抒情，原为女腔专用。如《花为媒》中的慢板。

〔谱例 3-42〕

花 为 媒

张五可坐倚楼(哇)心情急躁,

王俊卿小心事啊猜也猜不着。

50年代又创造了小生慢板。另外，还有反调慢板，为正调的下四度调，曲调低沉委婉，宜于表现倾诉、回忆。(2) 二六：一板一眼，应用广泛，具有抒情、叙述两种性质。其中有原板二六，闪板起，板落，上下句反复，每句四小节，系慢板的紧缩形式，明快活泼，如《小姑贤》中的原板二六。

〔谱例 3—43〕

小 姑 贤

我们姑嫂说说笑笑把活儿忙,

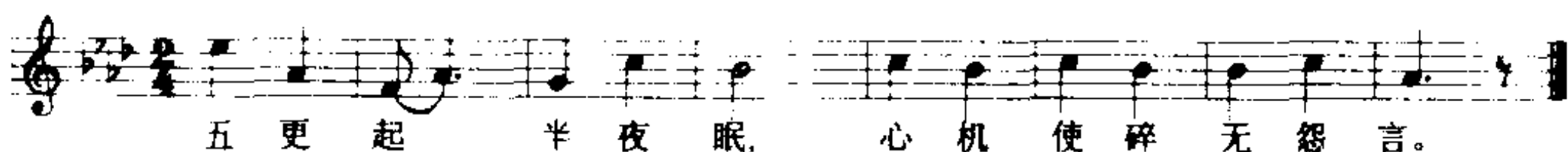
放下了鞋底又下厨(哇)房。

小生二六，眼起，板落，上下句反复，每句四小节，速度平缓，是生角的基本腔调，如《杜十娘》中的小生二六。小生二六与原板二六可以结合使用。50年代，发展丰富了小生二六，创造

了净角二六。(3) 垛板：又名楼上楼，一板一眼，板起、板落，上下句反复，每句四小节，节奏鲜明，朗诵性强，用于表现激动紧张的叙述或斥责，如《爱宝》中的垛板。

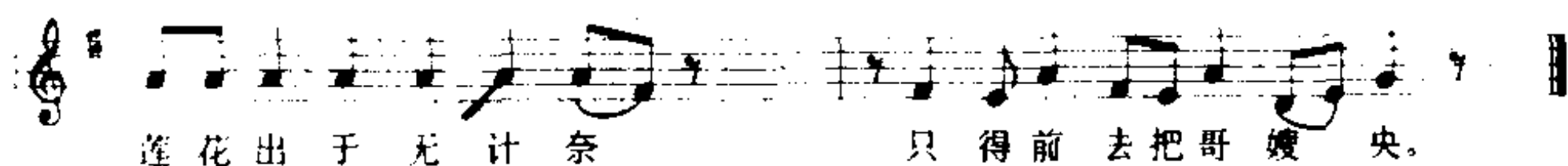
〔谱例 3—44〕

爱 宝



(4) 流水：有板有眼或散板，有紧流水、慢流水之分，用于表现强烈的悲愤、惊讶和呼号，如《杀狗劝夫》中的流水。

〔谱例 3—45〕



基本板式之外，尚有：属于引子性质的搭调（为带有叫板性质的哭腔），曲调高亢激昂的尖板，作引导用的导板，属于结束性质的甩腔，下接说白的扣板、留板，完全结束的锁板，悲愤呼号的迷子。另有喇叭腔（喇叭牌子）、补缸调、孟姜女调等。主要伴奏乐器为大弦（板胡）及嗡子（二胡）、笛、笙、三弦、低胡等。整理移植剧目有：《花为媒》、《杜十娘》、《杨三姐告状》、《秦香莲》等。创作剧目有《刘巧儿》、《小女婿》、《金沙江畔》等。

4. 二人转

是流行于东北各地的一种走唱类曲艺艺术形式，以民歌、大秧歌为基础，吸收“莲花落”等演变而成。有二百多年历史。曾有过蹦蹦戏、秧歌、小落子等名称。1952年定名为二人转。原有三种演唱

形式：一是二人对口演唱的二人转；二是一人演唱的单出头；三是扮演固定人物的拉场戏。近年又发展了坐唱、群唱等形式。二人转的音乐丰富，有曲牌三百多支，常用的有四五十支，分为四类：主调如胡胡腔、文咳咳、三节板、红柳子，副调如大救驾、大鼓四平调、哭糜子，专调如诉情、破花名，小帽小曲如茨儿山、月牙五更、九反朝阳。主要伴奏乐器为唢呐、板胡，打击乐器有竹板、锣鼓等。唱段一般用五六支或七八支曲牌联缀来演唱故事。其中有一部分曲牌如胡胡腔、大救驾、喇叭牌等，每一句尾都有拖腔，由人声帮唱，叫“捧调”，后常为乐器接腔代替。表演艺术有说（说白）、唱（演唱）、做（表演）、舞（舞蹈）、绝（绝技，如耍扇子、手帕等）五功。以唱为主。

二人转有东、西、南、北四个流派。东路流传于吉林省长白山一带，多用彩棒，有武打，以演武戏见长。西路以辽宁省黑山县为中心，包括辽西地区，受“莲花落”、“十不闲”影响较多，曲目丰富，唱腔讲究赶板夺字。南路以辽宁省抚顺为中心，包括辽阳、海城一带，受大秧歌的影响较大，最早使用扇子，曲调多，歌舞并茂。北路流传于黑龙江省北大荒一带，唱腔优美，做工细腻。有“南靠浪（扭），北靠唱，西讲板头，东耍棒”之说。

常演的传统曲目有《蓝桥会》、《大西厢》、《回杯记》、《包公赔情》、《双锁山》等。知名演员有李青山、程喜发、徐小楼、胡景琦等。

下例是二人转《大西厢》中的胡咳咳曲牌唱腔。

〔谱例 3—46〕

大 西 厢

一轮明月 (啊) 照西 (呀) 厢 (啊) 哎

呀 哎 呀, 二八的佳 人 (呀) 巧 (啊) 梳

妆 (啊) 哎 呀! 三 请 (啊)



5. 吕剧

是流行在山东省的一个戏曲剧种。其前身是说唱形式山东琴书（坐腔扬琴）。约在 1915 年，广饶县演唱琴书的时殿元、谭秉伦等，化装演出《王小赶脚》，由于吸取了民间跑驴的表演形式，被称为“驴戏”。此后各地艺人争相试演，流行地区逐渐扩大，成为戏曲剧种。济南称为扬琴戏，鲁西南称为上装扬琴，胶东称为蹦蹦戏，济阳称为迷戏，惠民地区的群众因其主要乐器坠琴演奏时捋上捋下而称为捋戏，用文字书写定名吕剧。1923 年，职业班社进入济南演唱，主要演员有黄文征、黄文信、时克远、李同庆等。1949 年后，建立山东省吕剧团。传统剧目多为民间小戏，短小精悍，通俗易懂。常用曲调有四平腔、二板、流水、娃娃等。四平腔是由琴书的风阳歌演变而成，一板三眼，因速度变化而分快、慢两种。由四句组成一段，以 sol 为主音，第一句（头腔）落 re，第三句落 la，第二、四句落 sol。慢四平的词多为十字句，快四平多为七字句。下例是《金玉奴》中的一段四平腔。

〔谱例 3—47〕





二板又名垛子板，为一板一眼；用较快速度演唱时乃有板无眼，称为流水板。每一对上下句为一段，接以过门。每个唱段一般不少于四句。主音为re。下例是《小姑贤》中的二板唱腔。

〔谱例 3-18〕



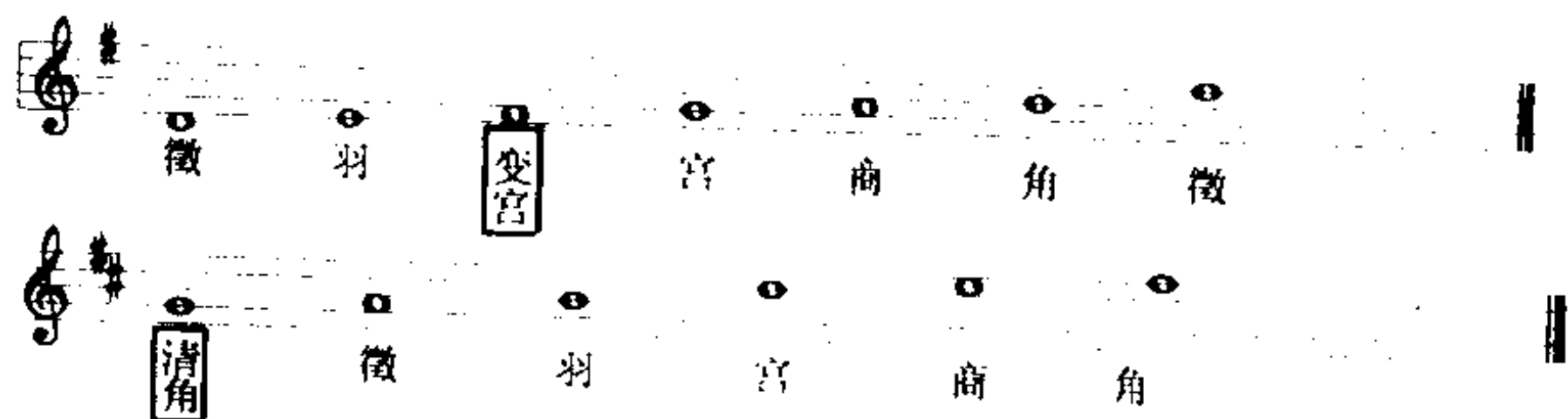
此外还有叠断桥、阴阳句、银纽丝、呀儿哟、太平年等牌子曲，但不常用。近年来在传统音乐基础上革新创造了散板、摇板、反四平、四句娃等新的板式。伴奏乐器在坠胡、扬琴之外也陆续增添了二胡、三弦、笛、笙、琵琶等。

(三) 音调特点

对中国北方民间音乐，历来都有“北曲主慷慨，其变也为朴实。”（王骥德《曲律》）“听信北曲使人神气鹰扬，毛发沥淅，足以作人勇往之志，信胡人善于鼓怒也；”（徐渭《南词叙录》）“北曲以遒劲为主。”（魏良辅《曲律》）同样，在当今华北、东北地区的民间音乐中，亦具有粗犷鹰扬的气质，诙谐的格调，憨厚的感

情。其间亦有程度差异，山东更显诙谐，东北三省更为开朗热情，河北居中。其调式以徵调式居多，顺次是宫调式、商调式、羽调式，角调式最少。较为常见的是六声音阶、七声音阶。正如苗晶、乔建中两氏在《论汉族民歌近似色彩区的划分》第68页中指出的：使用得最多，又具有本区特色的是两种六声音阶，即含变宫的六声音阶和含清角的六声音阶：

〔谱例 3—49〕



并且还指出：有意思的是，在实践中“变宫”和“清角”音有一种天然的“排他性”，他们总是分别出现在不同的民歌曲调中。

在本地区的民间音乐中，旋律进行的基本因素仍然是曲线级进，六度、七度、八度或八度以上的大跳进行，多作为一种夸张手法出现。在以曲线级进为基础的旋律中，运用这种夸张手法触及旋律的顶点音，常具有奇峰突起的效果，这种旋法似可称之为“奇峰突起式的触及型旋律顶点”。多由 re 与高音 do，la 与高音 sol，mi 与高音 re，mi 与高音 do，si 与高音 sol 之间及其反向、同向级进构成。如：

〔谱例 3—50〕



这种“奇峰突起式”的触及型旋律顶点，在北方草原支脉的各民族音乐中得到广泛运用。如：在蒙古族、鄂温克族、鄂伦春族的民间歌曲中有“驼峰式”旋法，赫哲族、达斡尔族民歌中有“浪谷式”旋法。在中国历史上，北方少数民族多次入主中原，他们的语言对汉语北方话产生过很大的影响，本支脉采用这种旋法，可能也是北方少数民族音乐对汉族音乐发生影响的结果。

五、吴越支脉

（一）概况

长江下游东海之滨一带，以上海、江苏、浙江为中心，旁及安徽南部、江西和福建省的闽东北、闽北等地，人称江南地区。据1973年在浙江余姚县河姆渡发掘的新石器时期晚期遗址，说明距今七千余年以前该地区就有较为成熟的稻作文化。此外较有代表性的还有青浦崑泽文化（约公元前4000年）、浙江嘉兴马家浜文化（公元前3100～公元前2200年）和良渚文化（公元前3300～公元前2250年）。本区古称吴、越。《史记》载，吴、越皆为古国。吴为周太王长子太伯之后，越为夏少康庶子之裔。吴居今苏南，都于吴（江苏苏州）；越居今浙江，都会稽（今浙江绍兴）。历来许多古籍都云：“夫吴与越也，接土邻境壤，交通属，习俗同，言语通。”（吕氏春秋·知化）“同音共律，上合星宿，下共一理。”（《吴越春秋·夫差内传》）“吴越二邦，同习共俗。”（《越绝书·记范伯》）在长期的社会发展中形成了吴越文化。在音乐方面，浙江河姆渡骨哨的发现，说明这一带生民在远古时期就已开始了乐器的制作。江苏六合程桥东周墓出土的九件编钟，均有“攻敌”字铭，攻敌即勾吴，是吴王夫差时代的音乐遗物。《越人歌》为古代越人泛舟拥楫之歌，辞曰：“滥兮忼草滥予昌桓泽予昌州州湛州焉乎秦

胥胥纒乎昭凛秦逾渗悵随河湖。”意即：“今夕何夕兮，拏舟中流。今日何日兮，得与王子同舟。蒙羞被好兮，不訾诟耻。心几顽而不绝兮，得知王子。山有木兮木有枝，心悦君兮君不知。”（《说苑·善说》）《吴越春秋》亦曾记载：“伍员奔吴，追者在后，至江，江中有渔父，子胥呼之，渔父欲渡，因歌曰：‘日月照耀乎，寢已驰，与子期乎，芦之漪’。”并有反映越王勾践卧薪尝胆故事的民谣：“尝胆不苦味若饴，今我采葛以作丝。”此后，经历代发展，南北朝时期出现“子夜歌”（吴歌）；宋代永嘉杂剧的兴起，成就了“南戏”的正宗；明代，浙江的海盐腔、余姚腔，江苏的昆山腔，江西的弋阳腔，成为我国戏曲音乐发展史中具有深远影响的“四大声腔”；清代，江苏滩簧腔出现后，又沿长江南岸作半叶型扩展，赋予南方各地民间说唱、戏曲音乐以新鲜养分。产生于这一带的小调歌曲，更以其柔美婉约的风韵，为中国传统音乐增添了漪丽的色彩。

吴越支脉，乐种多样。江南丝竹、十番锣鼓、苏南吹打，昆腔、滩簧、越剧、沪剧、扬剧、淮剧、苏剧、婺剧，评弹、四明南词、扬州清曲，田歌、时调、小曲等等，均有丰富的曲目，独特的风格。其代表性乐种应推昆山腔、弹词、江南丝竹和小调。

（二）代表性乐种

1. 昆山腔

简称昆腔，又称昆曲、昆剧。最初是昆山（今属江苏省）一带民间流行的南戏清唱腔调。从元代顾坚擅长此调算起，至今已有七百多年历史。明嘉靖、隆庆（公元1522~1572年）年间，经魏良辅等人改良，婉转细腻，善于抒情，有水磨调之称。梁辰鱼创作传奇《浣沙记》，推动了昆腔的传播。其音乐和表演艺术传统对许多地方剧种都有广泛深刻的影响，形成了昆山腔系统，有北

方的北昆、京昆，南方的苏昆、湘昆、川昆、永（嘉）昆、宁（波）昆等。其音乐分成南曲、北曲两大体系。南曲多五声音阶、级进旋法、板缓、字少腔多，具有柔和甜美的气质，常用于描写少女和文弱书生的戏中。如：《思凡》中的《哭皇天》，《游园》中的《步步娇》、《醉扶归》，《长生殿·定情》中的《古轮台》等。北曲多七声音阶、跳进旋法、板紧、字多腔少，通常具有豪放、激昂的气质，多用于描写英雄人物。如《安天会》中的《醉花荫》、《喜迁莺》、《出队子》等。

昆曲作为一个发展成熟的剧种，在音乐创作方面积累了丰富的经验。首先，在解决字正与腔圆方面，昆曲唱腔常在腔的开始部分就把唱字的四声阴阳交待清楚，而后才进入拖腔或主腔。唱腔开始交待字音四声阴阳的部分，习惯叫做“腔头”或“出口腔”，腔的中间部分叫“腔腹”，若腔的尾部过渡到另一字腔，则尚须加用“联络腔”。其次，昆曲依照唱词字音四声阴阳配制唱腔的格律，有所谓“四声腔格”，并因南北曲唱字读音的不同而有所变易。其三，每一曲牌都含有代表本曲牌性格特点的旋律进行，即所谓“曲牌腔格”（亦称“主腔”），这种曲牌腔格在曲牌中具有确定曲牌性格、风格和基本表情范围的作用。其四，在整支曲牌或曲牌某部分中还有某一特定的“节奏型”，在全曲牌或全套各曲牌中反复出现，对唱腔内容的表现和统一起着重要的作用。

昆曲的唱腔结构是用比较规范化了的套曲形式。这种套曲一般分为引子、正曲和尾声三个部分。引子部分往往采用散板式的曲牌，尾声部分大都也是散板，并用渐慢的速度。正曲是一个套曲的中心部分，由若干个曲牌组成。如南曲《牡丹亭》中的《游园》一折由《绕地游》、《步步娇》、《醉扶归》、《皂罗袍》、《好姐姐》、《尾声》等曲牌联缀而成，用《绕地游》这个散板曲牌作为

引子,从《步步娇》到《好姐姐》是中心部分(正曲),《尾声》三句共十二板。

昆曲还用各种方法突破曲牌的定格而进行创作。一是“集曲”,取不同曲牌的曲调材料集结起来,创作出一个新的曲牌。如《山桃红》就是由《下山虎》和《小桃红》两个曲牌的材料集合而成的一个集曲曲牌。二是“犯调”和“转调”,即以一个曲牌作基础,根据不同情况和不同需要把其它曲牌的材料穿插进去。如《九转货郎儿》就是以元代流行的说唱音乐《货郎儿》的曲调作基础,并且作了九次“转调”处理而成。下面是昆曲《思凡》中的一段唱腔。

〔谱例 3—51〕

思 凡

哭皇天

又 只 见 那 两 旁 罗 汉 塑 得 来 有 些
 一 个 儿 抱 膝 舒 怀 口 儿 里
 念 着 我, 一 个 儿 手 托
 香 腮 心 儿 里 想 着 我,
 一 个 心 眼 倦 开 腰 脱 的
 觑 着 我, 惟 有 布 rit 袋 罗 汉
 笑 呵 呵。 他 笑 我 时 光 错
 光 阴 过, 有 谁 人 有 谁 人 肯 娶 我 这
 个 老 婆, 婆 降 龙 的 恼 着



2. 弹词

是流行于江苏南部、上海、浙江的杭、嘉、湖地区的一种曲艺形式。元末杨维禎（公元1296～1370年）所作《四游记弹词》（《侠游》、《仙游》、《梦游》、《冥游》），是现知最早以“弹词”命名的唱本。明代中叶，弹词在江浙一带已相当流行，如杨慎（公元1488～1559年）编写的《二十四史弹词》，就是当时的著名作品之一。清初，陶贞怀的《天雨花》中有“弹词万本将充栋”之说，可见当时弹词发达的盛况。

弹词的表演形式较为多样：（1）单档：唱腔、弹奏乐器及扮演各种角色都由一人担任，所用乐器是三弦。（2）双档：二人分坐两边，一般以坐台右者为主，手持三弦；坐台左者为副，弹奏琵琶，分别扮演说书中的人物。（3）三人合档：一主二副，或四五人一齐说唱，乐器除三弦、琵琶外，尚有月琴、二胡等，所用道具只有一把扇子。

弹词有表、唱之分。其表、唱均用苏州方言。唱腔属主曲体与联曲体相结合的曲式。基本唱腔是上下句变化反复结构。在长期发展中，形成了多种流派。其中主要的有三个腔系：俞调、马调、陈调。

俞调，是清嘉庆（公元1796～1820年）间弹词艺人俞秀山所创，后经蒋如庭、朱介生吸收苏滩、昆曲及京剧旦角的某些音调、唱法，使之得以进一步发展。俞调唱腔的特点是：旋律曲折婉转，

激越多变，有“三回九转”之说；音域宽广，在两个八度以上；速度缓慢，腔多字少，抒情性强。

马调，是清同治（公元1862~1874年）间由弹词艺人马如飞所创的唱腔。早期似吟诵调，人称“文章调”，后吸收滩簧《东乡调》予以揉合，形成一种质朴爽利、富于叙述性的唱腔风格。其特点：旋律平稳朴直，唱腔旋法以同音反复或级进为主，起伏度小，但吐字清晰；音域不宽，在十度以内；速度中庸，字多腔少，常用凤凰三点头和叠句的唱腔句式，叙述性强。

陈调，是清乾隆（公元1736~1795年）间弹词艺人陈遇乾所创。后经蒋如庭等人加工发展。其唱腔特点：旋律舒缓深沉，朴实苍凉，适合书中的老年人演唱；音域不太宽，旋律起伏不大；运腔介于歌唱性与叙述性之间。

以上各流派在发展过程中又衍生出了许多新分支，如：蒋（月泉）调，祁（莲芳）调，夏（荷生）调，杨（振雄）调，沈（俭安）调，薛（筱卿）调，琴（朱雪琴）调，周（玉泉）调，丽（徐丽仙）调等。

弹词除基本唱腔之外，也吸收一些南方的山歌小调和戏曲中的曲牌，运用到唱腔中去，如《费家调》、《乱鸡啼》、《湘江浪》、《锁南枝》、《绣鞋调》、《三环调》、《银柳丝》、《离魂调》、《弦索调》、《点绛唇》、《看灯山歌》等。

3. 江南民歌

江南民歌，古称吴歌。吴歌作为一种歌体，始于南朝乐府。《乐府诗集》中收录了无名氏所作吴声歌曲（属清商曲辞）共340余首，多是清丽动人的民间情歌，风格温柔敦厚，婉约轻扬。唐宋时已由以五言为主的格律发展为七言四句。苏轼在杭州听到当地民歌时说：“吴人用其语为歌，含思婉转，听之凄然。”明朝，在冯梦龙的《山歌》中收录了吴地民歌300余首，其唱词语言、表

现手法、句式发展、结构特点均与今日江南民歌相似。

今日江南民歌承吴歌之神韵，具细腻柔婉、清雅秀丽之特色，其中江南小调尤具典型意义，《孟姜女·春调》、《茉莉花》、《哭七七》、《九连环》、《无锡景》、《紫竹调》等，以其动听的旋律、浓厚的韵味，成为我国民歌艺术的瑰宝。有许多曲调不仅在本地区得到广泛流传，而且还在全国各地传播，甚至逐渐形成了“调族”。如《孟姜女·春调》几乎传遍黄河上下、大江南北，在各地除了当作民歌演唱外，还被曲艺、戏曲、歌舞、器乐所吸收、加工、发展，扬州清曲的《梳妆台》，四川清音的《长城调》，湖南丝弦音乐的《四平调》，苏剧、扬剧、淮剧、锡剧、沪剧中的《春调》，云南玉溪花灯中的《十杯酒》，福建闽剧中的《更打》，芗剧中的《五更鼓》，山东琴书的《凤阳歌》，吕剧的《四平调》等等，都是《孟姜女》的变体。这众多的变体及其原型，形成了一个曲调系统，类似于曲调家族。

下面是一首江苏小调《无锡景》，内容歌唱无锡的风景名胜和风土人情，音乐富有江南色彩特点，旋法以曲折的级进为主，润腔丰富、细巧。乐句、乐节的顿逗处常用“呀”、“么”等衬字，具有亲切、柔和的特点。

〔谱例 3—52〕

无 锡 景

江苏小调

我 有 一 段 情 (呀)， 唱 拨 拉 诸 公 听， 诸 公

各 位 静 (呀么) 静 静 心 (呀)， 让 我 (么) 唱 一 只

无 锡 景 (呀)， 细 细 (那 个) 到 到 (么) 唱 拨 拉 诸 公

听 (呀)。

4. 江南丝竹

是流行于江苏南部、浙江西部和上海地区的丝竹乐。约于清末在江南一带流传，1911年建立的“文明雅集”为目前所知的最早丝竹乐集社。此后，相继成立了“钧天集”、“清平调”、“雅歌集”，20年代又有“国乐研究社”、“云和音乐会”等。其集社组织有职业性与自娱性之区别。职业性组织称“丝竹班”，成员多为亦农亦艺、亦工亦艺的农村、城镇劳动人民，应聘于风俗节日和婚丧喜庆场合演奏。自娱性组织称“清客串”，由职员在工余闲暇于茶馆、私人住宅演奏，即使为亲友婚丧场合演奏亦不收受报酬。

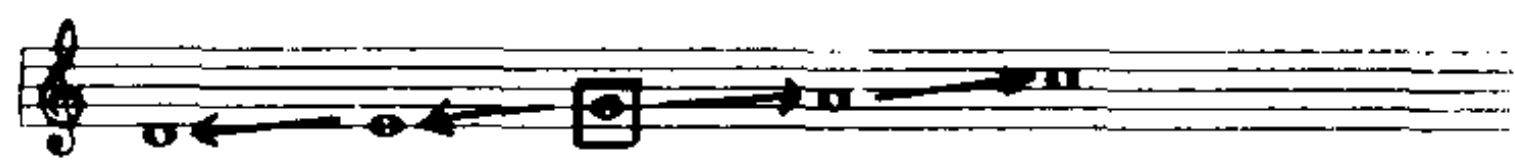
江南丝竹乐队人数可多可少，由二至七八人不等。所用乐器有：二胡、小三弦、琵琶、扬琴、笛、箫、笙、鼓、板、木鱼、铃等。以二胡、笛子为基本乐器。曲目大多来自民间器乐曲牌。著名乐曲有所谓“八大曲”：《熏风曲》（《中花六板》）、《欢乐歌》、《三六》、《云庆》、《行街》、《慢三六》（《花三六》）、《慢六板》、《四合如意》。此外，较流行的有《老六板》、《快六板》、《快花六》、《霓裳曲》、《鹧鸪飞》、《柳青娘》等。其音乐以花（花彩）、细（纤细）、轻（轻快）、小（小型）、活（灵活）为风格特点。曲调欢快流畅，清新活泼。演奏时，各种乐器都可在曲调骨干音的基础上加花装饰，各自发挥其特色，但又须有层次地加以安排，在曲调和节奏上相互照应、补充，迂回反复，浑然一体。但在演奏风格上，上海市内与市郊有所差异，农村演奏往往加用大件打击乐器，风格较为粗犷，旋律较为简朴。市内则多以精雅细腻、柔美流畅为特点。

（三）音调特点

吴越支脉的民间音乐素以柔婉华美著称。究其原因，当同调式结构和旋法特征有关。

调式以徵调式为多，宫、羽次之，商调式较少，角调式最少。其中，较为突出的是在徵调式中，宫、商音并不十分强调，而是以角、羽音为色彩音，在徵调式中嵌入了羽、角色彩，从而染上了一层柔和的色调，对此，似可称之为徵调式的“羽角化”或“柔化”。其音级关系，形成了以徵音为中心向两方由近而远逐渐扩展的趋势。

〔谱例 3—53〕



与此相关的是，形成了在旋律进行中强调“徵角”、“宫羽”之间的小三度进行，并且在终止时往往构成强调落音上的小三度音程，或在小三度之后接以终止音，如：sol—mi—sol，do—la—do，sol—mi—re，do—la—sol。加之以回绕曲折的级进式旋法为基础，因此，具有清丽、委婉、纤细柔美的特点。

据江明惇先生的研究，江南民歌除了调式和旋法的基本特征之外，还有色彩性乐汇和润腔特点。江先生在《试论江南民歌的地方色彩》（载《音乐研究》1983年第1期）中指出，江南民歌的色彩性乐汇大致有：连续下行级进的色彩性乐汇、曲折级进的色彩性乐汇、包含大跳进的色彩性乐汇等三种，其润腔较纤细、精巧，颤音不仅幅度小，而且快、细，大多为单颤音，双颤音较少，多颤音更少见。小三度的倚音、滑音比颤音多。如《九连环》中，宫、商、徵三音多上颤，羽、角、商三音的下颤较多。

〔谱例 3—54〕





此外，在昆曲中亦有许多以羽、角为中心音的旋律音组，似亦可以称为“羽、角旋律型”，成为其色彩性乐汇，与豁腔、带腔、擞腔、嚯腔、撮腔、叠腔、啜腔、滑腔、垫腔、连腔等润腔手法相结合，更增添其柔婉细腻的风格特征。如：

〔谱例 3—55〕



六、巴蜀支脉

（一）概况

古代四川境内，聚居着两个部族：一是巴族，居住于川东地区，以江州（今重庆）为中心；一是蜀族，居住在川西地区，以成都为中心。中原地区的春秋战国时代，他们分别建立了“巴”“蜀”两国。公元前 316 年，秦国出兵灭掉巴蜀，设置巴郡和蜀郡。汉初，增加广汉郡。汉武帝时，在一些少数民族居住地，再置犍

为、沈黎、汶山、牂柯、越隼五郡。三国时属蜀。晋代分为梁、益州。唐改益州为剑南道，梁州为山南道。四川之名，乃从北宋置川峡四路简化而来。在长期的生产劳动和社会生活中，古巴蜀人民和其他兄弟民族一同创造了富有特色的四川古文化，人们称之为巴蜀文化。在音乐方面，据记载，巴蜀是能歌善舞的民族。《华阳国志·巴志》载，武王伐纣时，“巴师勇锐，歌舞以凌激人。”还说：“阆中有渝水，賁民多居水左右，天性劲勇，初为汉前锋陷阵，锐气喜舞，帝善之曰：‘此武王伐纣之歌也。’乃令乐人习学之，今所谓巴渝舞也。”杜佑《通典》卷145记巴渝舞“舞曲有矛渝、安台、弩渝、行辞，本歌曲有四篇，其辞既古，莫能晓其句度。”巴人乐舞还流传楚国和汉代皇室。《文选·宋玉对楚王问》记：有人在楚都郢唱“下里巴人”歌曲，“国中属而和者数千人”。《汉书·礼乐志》载，汉皇室有“巴渝鼓员三十六人”。巴族歌唱时，往往有即兴的舞蹈表演，因此，左思《魏都赋》有“明发而耀歌”之记述。李善注：“耀，讴歌，巴土之歌也。何晏曰，巴子讴歌，相引牵连手而跳歌也。”历年来，从四川各地所发掘的许多汉代画像砖、俳优俑，则是蜀地乐舞百戏情景的生动写照。有乐舞抚瑟歌唱，旋盘蹋鼓之舞，舞者长袖折腰。正如左思《蜀都赋》所云：“庭扣钟盘，堂抚琴瑟。”“羽爵执竞，丝竹乃发；巴姬弹弦，汉女击节。起西音于促柱，歌江上之飘历；行长袖而屡舞，翩跹跹以裔裔。”成都天徊山、郫县宋家岭、金堂县青江、新都县马家山先后出土的俳优俑，与《汉书·霍光传》“击鼓歌唱，作俳优”的记载相印证，留下了古代俳优滑稽戏谑、击鼓作乐的形象。

今之四川民间音乐，既有后世从中原秦晋传来，或由长江中下游荆楚、吴越流入，亦有原本巴蜀音乐之遗存，然而，更多的是二者之间交流融合的产物。如：川剧、四川清音、四川扬琴、金

钱板、四川评书、竹琴、四川车灯、四川荷叶，以及川江船夫号子、嘉陵江号子、山歌、神歌、落魂腔、九道拐、薅草歌、灯调、嫁歌等等。其中以川剧、四川清音、四川扬琴、山歌为代表性乐种。

（二）代表性乐种

1. 川剧

或称川戏。流行于四川全省及贵州、云南部分地区。约有三百年历史。音乐由几种主要声腔系统的腔调和演唱形成，结合四川地方语言、民歌和其他民间音乐融汇而成。包括昆、高、胡、弹、灯等五种声腔。为本地民间音乐与外来声腔之综合。“昆”，即昆腔，川昆无论剧目、情节，或是曲牌格律、唱词、腔调等，与南昆几乎全同，唯唱法已具四川地方色彩，道白改用川白。“胡”，即胡琴戏，是皮黄腔，来自汉调和徽调，约于清道光（公元1821～1850）中叶传入，逐渐与四川地方语言及川剧锣鼓结合，形成具有地方色彩的唱腔和伴奏音乐；唱腔主要有二黄和西皮，其中二黄有正板二黄、老调二黄、平板二黄、反调二黄之分。“弹”，即弹戏，亦称四川梆子腔、盖板子（因用盖板子——板胡为主奏乐器而得名），系秦腔传入蜀地后，与当地语言及地方音乐结合而成。音乐高亢激越，活泼优美。有苦皮（苦平、苦品、苦腔）、甜皮（甜平、甜品、甜腔）两类腔调：甜皮开朗欢快，重 mi、la 二音（艺人称“避凡重工”）；苦皮悲愤激越，重 fa、si 二音（艺人称“避重凡”）。“灯”，即灯戏，也称灯调、花灯，曲调来源于四川民歌、小曲、说唱音乐及外地的民歌、戏曲（如眉户），形式短小，曲调活泼明朗；演唱小调、曲牌的称为“灯”（或“唱花灯”），能表演故事情节的称“戏”；常用腔调为灯句子，外加望山猴、补缸调、骂鸡调、梅花调、鲜花调等。

川剧音乐中，最有代表性的是“高腔”，约有曲牌三四百种，包括“唱”（演员的演唱）、“帮”（帮腔，乐队或其他人员帮唱）、“打”（打击乐伴奏）三个方面。其唱腔既有富于抒情性的曲牌，又有叙述性较强的自由板和流水板。帮腔常有描写环境、渲染舞台气氛、描述剧中人物内心情绪的功能。在发展过程中，川剧高腔音乐形成了所谓“成堂曲牌”、“弟兄曲牌”的联套规律和变化形式。成堂曲牌，又称成堂曲、成堂牌子，为套曲形式，每一堂（即一套）包括若干首曲牌，如《五供养》一堂包括：圆林好、江儿水、五供养、玉娇枝、川拨棹等；《端正好》一堂包括：端正好、滚绣球、叨叨令、脱布衫、小梁州、么（yao）篇、满庭芳、上小楼、朝天子、尾煞等；川剧高腔有十大成堂曲牌：一枝花、二郎神、三学士、四朝元、五供养、六旄令、七（集）贤宾、八声甘州歌、九转回廊、十串金等。弟兄曲牌，又称弟兄牌子，是指名称不同而实属同一曲牌不同变体的某些川剧高腔曲牌；各曲牌的腔调基本相同，而起腔后的帮腔句则稍有差别，结尾部分字句也有所不同。如《驻马听》与《驻马子》、《驻马歇》，以及《驻云飞》、《老甜驻云飞》、《甜驻云飞》、《老苦驻云飞》、《苦驻云飞》、《苦驻云飞二流》、《驻云半边飞》、《驻云不飞》等均为弟兄曲牌。可分十大类，各类主要曲牌为：《新水令》、《端正好》、《香罗带》、《江头桂》、《五供养》、《孝南枝》、《驻马听》、《红衲袄》、《梭梭冈》、《课课子》。

下引川剧《红梅记》“摘红梅”一场裴生唱的高腔曲牌《二郎神》，从中可约略体会川剧高腔的音乐风格特点，以及帮腔对于烘托人物内心感情的作用。

〔谱例 3—56〕

摘 红 梅

〔二郎神—平起 字清板〕

(帮)(呃)时来风雨 不(呵)(呃) 暂 停 (呃)(呵)(呃)

(呵)(呃) (呵) (呃) 且 喜 今(呃)

朝(呵)(呃) (呃)(依) 是(呵)(呃)

初 晴, (呃)(呵)(呃)(呵)(呃)(呵)

(生唱) 两两 黄 莺 相 叫 应, (呃) 早 被 它

唤 起 春 情。(呃)(呵)(呃)(呵)(呃)(呵)

(唱) 春 色 满 园 关 不 尽, (帮)(呃) 一 枝 红(呵) 杏

出 墙 垠, (呃)(呵) (白)不是杏,

(帮) 是(呃) 红(依) 梅。(呃)(呵)(呃)(呵)(呃)(呵)

一 夜 东 风 至, (帮)(呵) 吹 放 满 园(哪)(呵)

春(哪)(呵)。

2. 四川清音

是由明清的时调小曲及四川各地民歌、戏曲音乐发展而成的一种曲艺艺术形式。清代乾隆、嘉庆年间(公元1736~1820年)在四川省各地已广为流传。有曲牌110多支,分曲牌、板腔两类。

(1) 曲牌类:分联套与散曲。联套是多段结构的大型曲式,基本

有越调、背工调、寄生调、马头调、满江红、勾调、打枣杆调。各曲牌均由曲头、曲尾两部分组成，在曲头、曲尾之间套入若干支并列的曲牌。传统曲目有《尼姑下山》、《昭君出塞》、《木兰从军》等 300 多个。散曲有套中散曲如半边月、夺子、平板、迭断桥等 30 多支，一般散曲银纽丝、鲜花调、长城调、剪剪花等 70 多支。传统曲目有《断桥》、《放风筝》等 100 多个。(2) 板腔类：有汉调、反西皮。是从地方戏曲中吸收来的。其板式有：散板的帽子、尾煞，三眼板的一字，一眼板的二流，无眼板的快三流。汉调的板式结构为：帽子→一字→二流→快二流→尾煞。代表性曲目《跑马》。反西皮的板式结构：一字→二流→一字。代表性曲目《关王庙》。原为坐唱形式，后进入剧场，多改为站唱。表演时，演员左手击板，右手敲竹鼓演唱。伴奏乐器有琵琶、高胡、二胡、中胡等。著名演员有李月秋、郑碧霞、肖顺瑜等。

3. 四川扬琴

又名四川琴书。是流行于四川省成都、重庆、泸州等地的一种曲艺艺术形式。因以扬琴为主要伴奏乐器而得名。约有二百年历史。表演形式多为五人坐唱，演员兼操乐器，扬琴居中，鼓、板在右，三弦在左，川胡在鼓、板之后，二胡在三弦之后。有说有唱，以唱为主。唱本兼用第三人称叙述体和第一人称代言体。演员分生、旦、净、丑等行当。传统曲目 300 多本，以三国故事和民间传奇为题材，如《三祭江》、《华容道》、《香莲闯宫》、《船会》、《踏伞》等。音乐由大调、越调（月调）和器乐牌子三部分组成。传统唱腔结构多为：六板头子→慢一字→快一字→舵子或襄阳舵子→二流→三板→大腔。越调，属曲牌体，与四川清音越调大致相同，常用曲牌有：越头、越尾、半边越、夺子、平板、背工、金纽丝、阳调、迭断桥等。器乐牌子，有：闹台、将军令、南

清宫、小开门、大开门、哭皇天、八谱、狗春锥等八支，作开场定调及曲目中的过场音乐。

4. 四川山歌

四川农村广泛流传着“四句头”山歌。按其曲调特点可分为高腔山歌、平腔山歌、矮腔山歌。

高腔山歌，曲调高亢、嘹亮、激昂、奔放，音域宽，主要活动在 la 至高音 sol 之间，旋律进行跳动较大，演唱时真假嗓相结合，节奏自由而富于变化。代表性曲目如《摘葡萄》。有些地方还有专名，如四川筠连县薅秧时唱的一种高腔山歌叫《落魂腔》。

平腔山歌，曲调悠长，节奏较为自由，拖腔一般较短，音区多活动在 mi 至高音 re 之间，旋律进行较为平稳。代表性曲目如《跟着太阳一路来》。

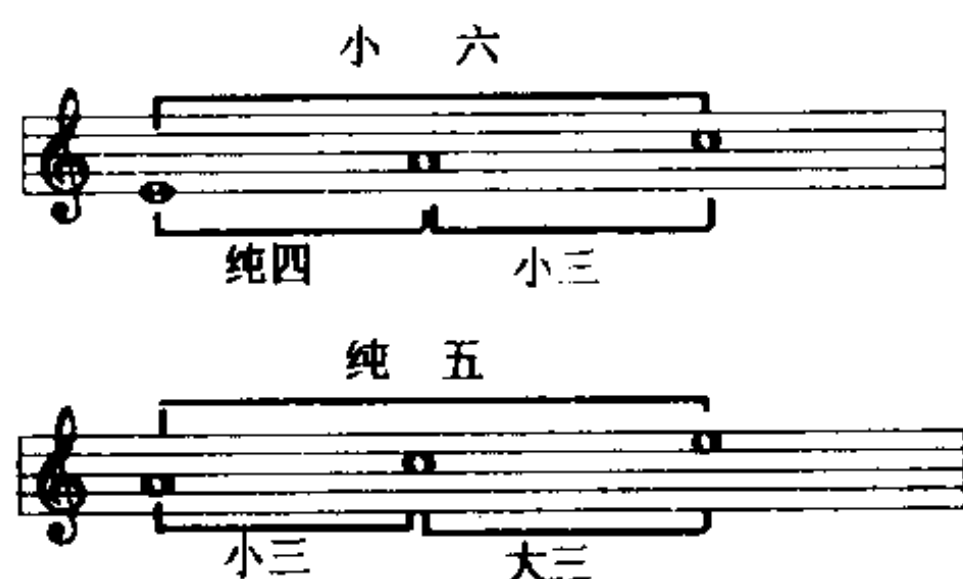
矮腔山歌，曲调优美柔和，音域较窄，一般在五度左右，旋律平稳，节奏较规整，结构较短小，少用拖腔，多用真声演唱。代表性曲目如《太阳出来喜洋洋》。

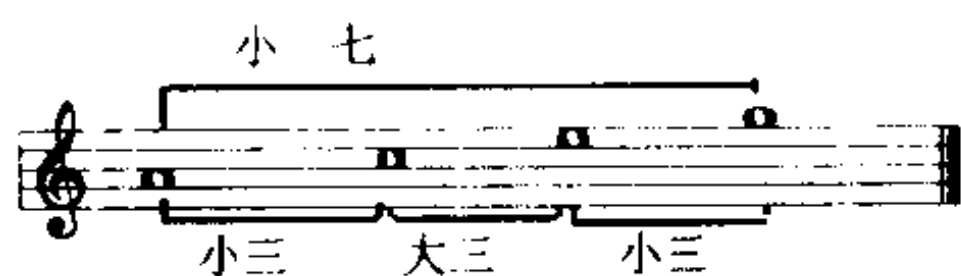
（三）巴蜀支脉的音调结构

巴蜀支脉民间音乐的音调结构，大致可分两大类：蜀羽体系、蜀徵体系。

蜀羽体系，是以羽音为中心，由角、羽、宫三音为骨干构成的音调体系。其基本形态如下：

〔谱例 3—57〕





在蜀羽体系中,特性旋律音程是小三度、大三度、小六度、纯四度、纯五度、小七度。其基本调式是五声羽调式。在旋律进行中起主导作用的是由角羽宫构成的三声腔,它们分别构成蜀羽 A 因子、蜀羽 A¹ 因子、蜀羽 A² 因子三种旋律型,并且分别有顺向音型、逆向音型和来回音型。每一个音型的每一个音均可作为临时核音。

〔谱例 3—58〕

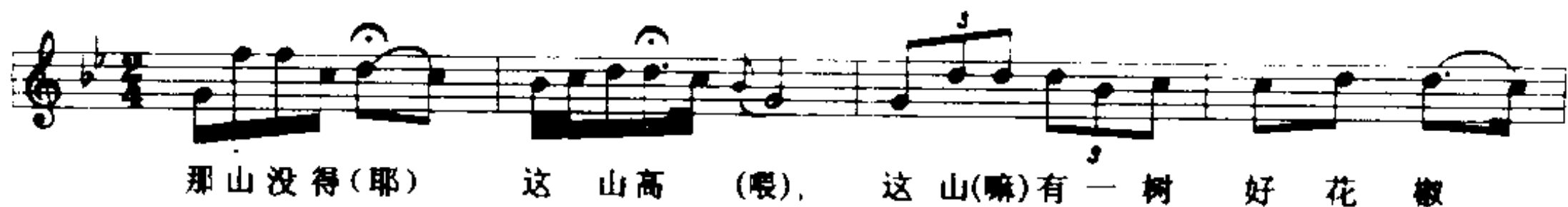


下面谱例中,《望郎》基本由蜀羽 A 因子、A¹ 因子构成;《摘葡萄》基本由蜀羽 A¹ 因子、A² 因子构成。

〔谱例 3—59〕



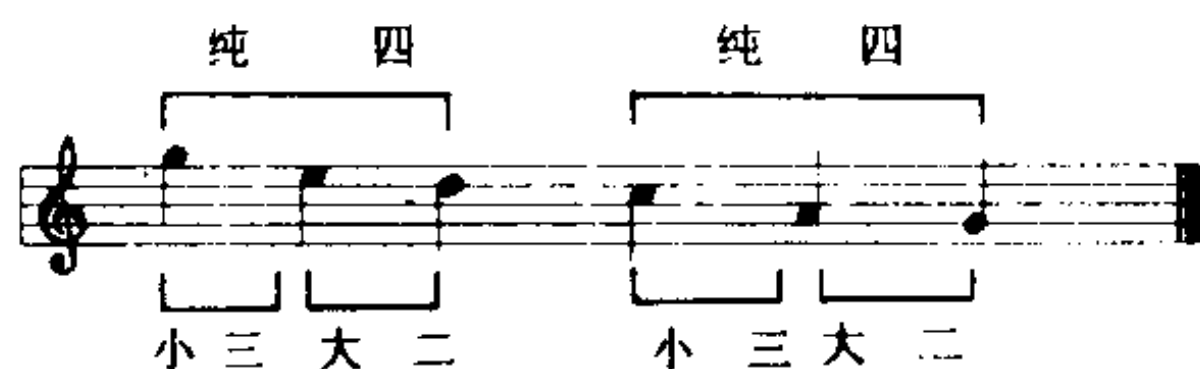
四川重庆民歌《摘葡萄》





蜀徵体系,以徵音为中心,由徵角商、宫羽徵两个三音列构成。

〔谱例 3—60〕



其特性旋律音程是小三度、大二度、纯四度。其中各三音列内部分别可以构成顺向音型、逆向音型和来回音型,其核音是徵商。作为两个三音列之间的过渡,还有由宫商角构成的次三音列,其内部亦有顺向、逆向、来回三种音型,核音是商。

〔谱例 3—61〕



下例《栽泡桐》就是由蜀徵体系音调构成的一首四川民歌。

〔谱例 3—62〕



也有蜀徵体系和蜀羽体系相交替、结合运用的。如《跟着太阳一路来》。

〔谱例 3—63〕

跟着太阳一路来



七、青藏高原支脉

(一) 概况

本支脉包括藏族、门巴族和珞巴族。他们都采用中国音乐体系,住在素有“世界屋脊”之称的青藏高原上。

青藏高原的北部有绵亘千里的草原,雨雪丰富,地势平缓,湖泊众多,生活在这里的居民多从事牧业生产。青藏高原的东部和南部有许多谷地,生活在这里的居民则主要从事畜耕灌溉农业。本支脉民族的语言属于汉藏语系藏缅语族,其先民主要是古代青藏高原的土著,藏族的族源中包括一些古代的羌族部落。本支脉民族属蒙古人种南支,为身躯细长、鼻型中等的西藏地域性人种。南部地区,有许多人为波纹状发型,表现出尼格罗澳大利亚人种的特征。藏族和门巴族信仰藏传佛教(喇嘛教),珞巴族则信仰万物有灵的原始宗教。

据考古学家和历史学家研究,藏族的先民最早聚居在西藏雅鲁藏布江中游两岸。在聂拉木、林芝、昌都等地的考古发掘中,曾发现新、旧石器时代的文化遗存。据古藏文文献记载,公元6世纪时,西藏山南地区的雅隆部落首领成为当地部落联盟的领袖,号“赞普”。7世纪初,雅隆部落以武力兼并苏毗、羊同诸部,统一西藏,成立了吐蕃王朝。吐蕃王朝成立后的200多年中,藏族地区的经济、文化有了飞速的发展,居住地区也有了很大的扩展,达到现在居住地区的规模。在这一过程中,有许多不同的部落和民族融为藏族。9世纪后半叶,吐蕃王室内讧,王朝崩溃,形成了长达300多年的分裂局面。13世纪,分裂局面结束,藏族地区统一在中央王朝的统治之下。在唐代,吐蕃王朝即和中原建立亲密的关系。元朝在西藏设置了由中央统一管理的地方行政机构。清朝在西藏设立驻藏大臣。

民间音乐的主要体裁有民歌、歌舞、说唱、器乐等,藏族和门巴族有本民族的戏曲。歌舞多为踏歌,故民歌和歌舞在习惯上不能分开。在传统观念上,民歌以歌词的样式来分类,如藏族的“鲁”体、“谐”体、自由体及门巴族的“酒歌”、“情歌”都以歌词样式为分类标准,虽然它们的题材内容、表演形式和音乐形态均有不同。

传统音乐虽可按表现的题材内容和应用场合分为民间音乐和宗教音乐两部分,但在民间音乐中,宗教的影响无处不在。如藏族民间流行的“果卓”是一种场面大、参加人数多、围成圆圈边唱边跳的歌舞形式,这种“圆圈”体现了藏传佛教的因果轮回观念,和藏传佛教中法器、建筑中“圆轮”的构图有密切联系。又如藏戏演出时多有演员围绕藏戏始祖唐东杰波画像转圈旋转的动作,与功德圆满及因果轮回的哲学观念不无关系。

(二) 代表性乐种

1. 路

路是本支脉的一个民歌歌种。路的歌词形式比较自由，为多段回环对应体。曲调华丽而有装饰性，节奏也较为自由。

门巴族的路又称“萨玛酒歌”，多是九音节或七音节一句，三句或四句一节。也有六音节或八音节乃至十或十一音节为一句，五句、六句或八句构成一节的。每首歌的诗节无定数。路常用生动的比喻和渲染夸张的手法，表现歌颂、赞美、祝愿、祈愿的内容，曲调比较自由、洒脱。

〔谱例 3—64〕

色 格 日 拉

门巴族民族

啦 金 鸟 飞 向 金 色 山 颠

金 鸟 (得 用 多 谢) 飞 往

神 的 宫 殿

2. 谐

谐是本支脉的重要歌舞乐种，它的歌词是六言四句。在藏族文学史上，这种诗词格律最早出现在达赖喇嘛第六世仓洋嘉错的作品中，而仓洋嘉错是门巴族人，所以谐是本支脉各民族共同创造的、也是各民族所共有的乐种。谐的主要品种有堆谐、果谐、巴谐、囊玛等。

堆谐又称“踢踏舞”。藏语中，“堆”是“上”的意思，西藏过去分上、中、下三个地区，“上”即上部地区，泛指雅鲁藏布江上游的萨迦、昂仁、萨鲁一带。这一地区的民间艺人用扎木聂琴

为民间“果谐”伴奏，逐步形成了有固定前奏、间奏和尾声的一种结构比较完整的歌舞形式。后来，这种歌舞传到拉萨，又在流传过程中进一步丰富，音乐程式化了，曲目固定了，并加进扬琴、笛子、根卡、二胡等伴奏乐器，舞蹈也比以前文雅，就形成了“堆谐”，意即“上部地区的歌舞”。

堆谐的结构由前奏、江谐（慢板歌段）、间奏、觉谐（快板歌段）及尾声组成。江谐以歌唱为主，配有少量动作，曲调悠扬动听，感情内在深厚，富有感染力。觉谐一般是江谐的压缩变奏，速度较快，载歌载舞，以脚部踢踏动作为主，气氛热烈轻快而活跃。堆谐的前奏、间奏和尾声基本是固定的。有的段子只有觉谐而没有江谐。堆谐的旋律总是从高音区开始，而后“倾泻”下来，到低音区结束。它的调性布局是前奏（D宫）、江谐（D宫）、间奏（E羽）、觉谐（D宫）、尾声（G宫）。

果谐，在藏语中，是“圆圈歌舞”之意，康区和安多地区叫“果卓”，过去有人译为“锅庄”。果谐多在节日喜庆、劳动之余和宗教仪式上演唱，参加者相互拉手扶肩，且歌且舞。安多地区的果谐多为一段体，速度为中板或快板。卫藏地区的果谐由慢板和快板两部分组成。慢板部分，以其深沉朴实的旋律、波浪的连续小切分音群为特征，秀丽优美而富于歌唱性。快板部分，舒展奔放、矫健豪迈，像火一样炽热。演唱果谐一般不用乐器伴奏。

巴谐主要流行在康区，以巴塘最为盛行，据说这种形式最初源于巴塘。因为这种歌舞必须用二胡或牛角胡伴奏，当地汉人称胡琴为“弦子”，所以汉族人称其为“巴塘弦子”。巴谐曲调婉转优美，每支曲都有相对固定的前奏、间奏和尾声。表演时，领舞者拉胡琴，边奏、边歌、边舞，后面男女列队相随，水袖飞舞萦回，队形进退穿插，情景十分动人。

囊玛，在藏语中是“室内”的意思，据说这种歌舞过去经常在达赖喇嘛宫邸的内室——藏语称为“囊玛康”中演出，故得名。囊玛以歌为主，舞蹈为辅，有时舞者脚下垫一块木板，队形没有大幅度的变化。

囊玛的音乐由引子、歌曲、舞曲三部分组成。引子是乐队演奏的一首固定的曲调，用于引出全曲。歌曲部分的音乐非常抒情优美，这个部分主要是歌曲的演唱，偶尔有很小的舞蹈动作。舞曲紧接在歌曲之后，此时歌声停止，表演者随音乐起舞。舞曲部分的特点是跳跃、急速、气氛热烈，整个囊玛就在高潮中结束。

囊玛采用七声音阶，有比较复杂的调式交替。伴奏乐器有横笛、扎木聂、二胡、京二胡、根卡、扬琴及马串铃等。

3. 折嘎

折嘎原意为“洁白的事实”，这种说唱形式广泛流传于西藏、青海和四川藏族地区。折嘎分说、唱两部分，一般先说后唱并穿插一些简单的舞蹈。唱词即兴创作，大致包括述说折嘎形成的历史、山川寺庙的特色、各地风俗习惯，或对官吏、有钱人进行讽刺、挖苦等。表演形式有单人、双人、三人三种。

4. 藏戏

藏戏是汉族人民对藏族戏曲的总称，据目前掌握的材料来看，有卫藏藏戏、安多藏戏和德格藏戏三个剧种。各剧种的唱腔、音乐、表演、服饰、化妆等均有不同特色。其中历史最悠久、影响最大的是卫藏藏戏。

卫藏藏戏的历史可溯源于公元8世纪时产生的一种由藏族民间舞蹈与佛教舞蹈结合的哑剧式的跳神仪式。公元14世纪，藏族僧人唐东杰波改造了这种形式，穿插情节，注入一些流行在民间或记载在佛经中的故事内容，使其戏剧化，藏戏正式形成。

卫藏藏戏在广场演出，伴奏只用一鼓一鐃。演出分“顿”、“雄”、“扎西”三部分。“顿”是戏前的开场白，向神祈祷，向观众祝福，介绍剧情，并有精彩的舞蹈表演。“雄”是正式戏文。“扎西”是正戏演完后祝福吉祥如意的结尾歌舞。一个大戏可连演五六天，也可挑出其中比较精彩的一节演出。

卫藏藏戏的传统唱腔均为散板，常用的有下面几种曲调：
(1) “达仁”：一般用于表达欢快的心情。(2) “达通”：用于叙事。
(3) “觉鲁”：表达悲伤、忧愁情感的曲调。(4) “当鲁”：用于感情有突然起伏，如突然生气或突然高兴的场合。藏戏的唱腔有帮腔，当演员唱到一段词的末尾时，帮腔加入。下面是卫藏藏戏《文成公主》中唐太宗送别文成公主时的一段唱腔。

〔谱例 3—65〕

藏戏《文成公主》选段

散 藏戏曲调

(独) 哎, 那汉文的天算 还有经典 三百卷,
(帮) 哎) 经典 三百卷, (独) 还 有 那 指示 善恶的
宝鉴, (帮) 还 有 那 宝鉴 (独) 我 都 要 陪
嫁给 美丽 无比的女儿你呀。(帮) 美丽 的女儿你。

卫藏藏戏演出时演员不化妆，但戴面具，其舞蹈和身段多从民间和宗教歌舞中吸收而来，动作幅度大，自然纯朴。卫藏藏戏的剧目有《文成公主》、《白玛文巴》、《诺桑王子》、《朗莎姑娘》等十余出。

5. 门巴戏

它是门巴族的民间戏剧,较多地保留了戏剧发展的早期形态。表演时,演员戴动物假面具,身披皮革或羽毛,以跳为主,用锣、钹伴奏,人物道白很少,跳和唱不同时进行。唱词采用自由体诗歌形式,曲调与叙事长歌有联系,且受藏戏唱腔影响。传统剧目有《阿拉卡教父子》等。

(三) 音调特点

1. 本支脉民间音乐的基本音群组合有两个,第一个是 la、do、re、mi 四个音,第二个是 do、mi、sol、la 四个音。

第一种组合方式在各地普遍存在,但以甘肃南部、四川北部和青海地区最为集中,采用这一组合的民间音乐作品多为商调式或羽调式。

这种具有羽类色彩的音群组合形式和在甘肃玉门市火烧沟遗址出土的一枚陶埙音列完全一致。甘肃河西地区原为羌族地区,至今留下许多和羌族有关的地名和文物。很可能这种音群组合是古代西北地区诸少数民族音乐所采用的典型音群之一。

第二个基本音群 do、mi、sol、la。这一音群组合以西藏地区出现得最多,在采用这种音群组合的作品中,do、mi、sol、la 几个音常以骨干音的方式出现。这似与号角音调有关,在藏缅语诸民族的音乐作品中,都可见到这种音群组合。在古代,它可能也是我国南方许多民族都采用的音群之一。

2. 对骨干音的环绕:本支脉民间音乐旋律的特点是对骨干音的环绕,它之所以成为本支脉民间音乐的一大特点,是因为环绕与语言声调特点有关。

3. 旋律线条:本支脉民间音乐的旋律线条主要是高升递降型的,上升比较急促,或一开始就出现全曲最高音,而下降比较缓慢,呈锯齿状进行。

4. 润腔方法：本支脉民间音乐中最有特点的润腔方法是在长音附加下二度、三度或上二度、三度的倚音，这是对骨干音环绕的另一种表现方式。这种润腔方式有人认为和弦乐器的演奏方法有关，但更可能是出自与语言音调相关的审美观念。

5. 调性布局：本支脉民间音乐作品往往包含有复杂的调式交替和调式的转换。经常出现下属方向的转换与交替。这种调性布局的原则可用主——下属的公式概括，和西洋音乐中采用的主属下属主的布局原则完全不同。

八、滇桂黔支脉

（一）概况

中国西南部地区的滇桂黔，古为百越（西瓯、骆越）、百濮、笮、僂、夜郎各族居地，后又有氏羌、南蛮等族迁入。经长期变迁、发展，现为各民族聚居地。除汉族外，还有壮、苗、侗、藏、瑶、黎、彝、白、羌、傣、哈尼、傈僳、佤、拉祜、纳西、景颇、布朗、阿昌、普米、怒、崩龙、独龙、基诺、水、仡佬、毛难、京、土家等族。这些兄弟民族能歌善舞，都创造了各具特色的音乐艺术品种，为祖国的音乐文化增添了宝贵财富。如：壮族的壮歌、壮戏，侗族大歌、芦笙舞、侗戏，羌族的山歌、盘歌、酒歌，彝族的跳歌、跳乐、打歌、跳月，白族的大本曲、白族调，哈尼族“阿基估”（山歌）、三弦舞、葫芦笙舞，傣族“赞哈”（民间歌手）的演唱、孔雀舞和乐器象脚鼓、芒锣，傈僳族四弦、口弦，纳西族的叙事歌、短歌、白沙细乐，景颇族的木瑙舞，布朗族的刀舞、圆圈舞、跳歌，阿昌族的对歌、象脚鼓舞、猴舞，布依族的“大调”、“小调”山歌、铜鼓舞、铜鼓刷把舞，水族的水歌、芦笙舞、铜鼓舞，毛难族的“罗海”歌、“欢”、毛难戏，以及佤、拉

枯、普米、怒、独龙、崩龙、基诺、黎等族的歌唱和歌舞。本支脉包括百越分支和氏羌分支。由于本支脉诸民族居住地域辽阔,音乐品种纷繁,音调特征各异,故本节分别介绍其音乐品种及音乐特点。

(二) 百越分支

百越分支包括壮、布依、傣、侗、仫佬、水、毛难、黎等八个民族,他们的民间音乐都采用中国音乐体系。在人种上,都属海洋蒙古利亚种。除傣族居住在云南之外,其他民族都居住在贵州省。这里山峦起伏,河流纵横,气候温和,由于水石灰岩分布很广,形成喀斯特地形。本分支诸民族以农业为主,主要作物是水稻。旧时,信仰多种神及祖先。

本分支民族的语言都属于汉藏语系壮侗语支,是古代越人的后裔。越人因支系繁多,故称“百越”,早在先秦时代就有十分发达的音乐文化。本分支诸民族的音乐文化则是百越音乐文化长期传承发展的结果。

本分支诸民族的民间音乐大都包括民歌、器乐、歌舞、说唱和戏曲五种体裁。前三种历史悠久,后两种多是近百年才逐渐发展起来的。民歌中的多声部民歌、乐器中的铜鼓、歌舞中的鼓舞,是本分支诸民族民间音乐中的共同因素。

本分支诸民族除傣族、水族外,都有丰富的多声部民歌,有的民族(如仫佬族)只有多声部民歌而无单声部民歌。各民族的多声部民歌虽形式各异,但都把大二度作为协和音程来运用,说明有共同的谐和观念。

演唱多声部民歌与集体性的寻求配偶为目的的歌唱活动有关。在本分支诸民族中,这种歌唱活动有两种主要的形式:一是歌唱节日“歌墟”,二是一伙同寨子的青年结伴成群到别的寨子

“游乡”。这两种歌唱活动的形式说明，氏族间男女的婚姻往来也应当是多声部民歌产生的原因之一。

铜鼓是本分支诸民族共有的一种乐器，已有两千多年的历史，目前仅广西出土和收藏的就有 500 面以上。在古代，铜鼓不仅是乐器，也是权力的象征。

歌舞的主要形式为鼓舞，如壮族的“铜鼓舞”、“扁担舞”，黎族的“打柴舞”，布依族的“铜鼓刷把舞”等。舞蹈的特点是主题鲜明，舞步雄健，诙谐活泼，感情逼真。

本分支诸民族中有五个民族有自己的戏曲，产生的年代虽不久远，但都各具自身的民族特色，因而受到人们的喜爱。这些戏曲，一方面同本民族固有的艺术形式相联系，另一方面又受到汉族戏曲的影响。

本分支民族音乐主要采用五声音阶，以徵调式最常见，羽、宫次之，商、角调式较少。除完整的五声音阶外，常将五声音阶省略一个音而构成四声音列，如 do、re、mi、sol，la、do、re、mi，sol、la、do、re 等。有时会在四声音列的基础上加一个偏音，构成特殊的有半音的五声音阶，如 la、si、do、re、mi。在这种五声音阶中，偏音的出现使其风格非常独特，色彩特别突出。

民间音乐作品的音域较窄，一般在八度之内，有时甚至不超过五度。旋律线条呈下降型，大都从比较高的音开始，逐渐下降到比较低的音结束。采用不同调式的曲调，有不同的旋法特点，如在壮族民间音乐中，宫调式的作品强调三度进行和级进；羽调式的作品强调四度、五度和三度进行；而徵调式的作品则强调四度、五度和二度进行。

在节拍方面，较少用散板，有板的作品常用二拍子和四拍子，三拍子和六拍子比较少见。节奏的划分比较自由，有均分、前短

后长和前长后短等各种不同的类型，但以均分和前短后长两种类型为主。由于歌词的结构一般比较整齐，故大部分声乐作品的结构也比较整齐。

多声部音乐作品，特别是多声部民歌以支声、旋律加持续音为主要的织体形式。

本分支值得注意的音乐现象有二：一是多声部民歌，一是铜鼓。

1. 多声部民歌

据 1982 年 4 月广西南宁举行的“全国部分省（区）多声部民歌座谈会”统计，我国南方有多声部民歌的民族，有壮、侗、纳西、景颇、白、瑶、彝、苗、佤、布依、怒、仡佬、毛难、畲等族。除畲族居住于福建之外，其余均在滇、桂、黔境内。

（1）侗族大歌

侗语称“嘎老”、“嘎玛”。流行于贵州、湖南、广西的侗族地区，一首大歌名为一枚，一枚最少有三段歌词，多者达一百段以上。唱大歌的歌班，一般由四至十人组成。分男、女、童声歌班。无论歌班有多少人，一般由两人轮流唱高声部，其余的人唱低声部，在结尾时唱高声部的两人往往再分为两个声部，形成三个声部。大歌可分四种：（1）嘎老。以流传地为歌名，如流行于贵州黎平县坑洞的称《嘎坑》；流行于贵州黎平三龙乡的称《嘎象姆》等。各地的大歌，至少有男、女声两种曲调。（2）嘎所。意为“声音歌”，以显示歌者的嗓音为主。特点是在每段歌词之后有较长的衬腔。歌曲常模拟自然景物，如《嘎吉哟》模仿蝉鸣，《嘎尼阿》表现小河流水等。（3）嘎窘。叙事歌，用以唱传说故事，如《嘎英台》等。歌词长的有一百多段，甚至二百多段。结束前低声部出现持续音。由女声唱。（4）嘎节。较短的叙事歌，用以演唱说理喻世之词，如《嘎孔岁》（即《孔子之

歌》),歌词十二段。演唱时先齐唱第一段,在第二段之后,由两人主唱,其余的人唱持续的低音,轮流接唱至终止。旋律具有吟诵风格,歌声讲究连绵不断。大歌一般为五声羽调式,个别为徵调式。主旋律一般在低声部,高声部为派生。男声大歌一般节奏性较强,曲调明快,演唱时无伴奏,偶尔也用侗族琵琶伴奏。女声大歌一般节奏较自由,旋律细腻柔和,无伴奏。

下例是贵州黎平侗族大歌《嘎冷》,前半部分两个声部,后半部分三个声部。

〔谱例 3—66〕

嘎 冷

故意装(嘛) 故意装 上 坡 去 薄 那 不好的蓝 皖 (仑派 仑派
来 嗨 嗨 嗨 良 良 久 香 来 嗨 嗨 久 盖 悠 哎) (唉哟唉哟
唉 哟 开 哎 哎 开 哎 亚 嗨 嗨 嘿 哎 嗨 开 哎 久)。
(唉哟 哎 哟 嗨 也 嗨 亚 哎 嗨 嗨 哎 哎 久)。
(哎 哎 久)。

(2) 布依族大歌

布依语称“文奈”,流行于贵州荔波县及毗邻的三都县、独山县部分布依族地区。因歌曲结构较为长大而得名。音域不宽,一

般使用 la、do、re、mi、fa 五声宫调式。歌唱方式为两声部，由同声的两人分别担任，用本嗓唱。和音音程除同度外，以大小二度、大小三度为主，偶见纯四五度。常作为酒歌于节日聚会的场合歌唱，多系迎送宾客、颂祝年景、叙事讲古等内容。

下例是荔波县布依大歌《古老传下来》。

〔谱例 3—67〕

古老传下来

布依族大歌

呜喂 朋友们! 古老传下来,

不知哪(啊)朝代, 大歌唱吃酒 小歌唱情爱(欧奈)。

(3) 壮族的“欢”、“比”、“嘹”、“诗”

壮族多声山歌，种类颇多，分布亦较广泛。根据各地方言、旋律风格和体裁的差别，大致可以分为“欢”、“比”、“嘹”、“诗”四类。

“欢”，流行于右江、红水河、柳江及其上游各支流的广大地区。歌词一般为五字四句，名“四句欢”。变化形式有三句欢、嵌句欢、勒脚欢、七言欢等。歌词讲究押腰脚韵，即下句除押脚韵外，还要押腰韵。曲调一般由上下两句构成，也有四句的。多用五声宫调式或徵调式。二声部的“欢”多用支声式织体，以同一的节奏和同向旋律线来体现统一的音乐形象，声部进行中，经常出现超越或交错。如谱例《我的家乡好》。

〔谱例 3—68〕

我的家乡好

哪 的 哈哈 右江长又长(罗), 奔 流 向 东 方 (嘹),
 我的家乡好(罗), 山 水 朝 太 阳 (嘹),
 波 浪 回 头 望 (叻), (同 志 喂), 留 恋 我 家 乡 (嘹).
 任 旗 漫 天 舞 (叻), (同 志 喂), 美 景 雪 底 藏 (嘹).

“比”，流行于桂北的环江、罗城、融安、东兰、巴马、凤山等县。歌词五言四句，亦讲究押腰脚韵。传统曲调分得比较细致，男子唱“比依娘”，女子唱“比依耐”，夜晚唱“比夜晚”，叙事唱“比讲”，快唱的叫“比优”，慢唱的叫“比延”，带规定衬词唱的叫“比单”、“比复音”、“比噪野”、“比实喂”等。其风格比较一致，以活泼明快为特色。二声部的结合主要是支声式、对和式，和音音程以四、五、三、同度为主，大二度较少。如《村前坡连地》。

〔谱例 3—69〕

村前坡连地

村 (罗) 前 (啊罗) 坡 (啊连啊) 地, 村 后 罗 河 连 河 (罗), 壮 瑶
 团 结 紧, 同 唱 胜 (哩) 胜 利 歌 (哎).

“嘹”，流行于广西的田东、平果等县。又称“欢嘹”；“欢”为“歌”，“嘹”为衬字。有长嘹、短嘹之分。长嘹有较长的歌头引腔，速度较慢，长音时值较长。短嘹的歌头引腔较短或省去歌头引腔，速度稍快，长音时值固定。嘹歌多为五声徵调式，由上下句构成，歌词为五言四句。由二男或二女同声二重唱，偶尔也由一人领唱上声部，数人齐唱下声部。多以假嗓演唱。下例是长嘹谱例《春暖花开》。

〔谱例 3—70〕

春 暖 花 开

(嘿 罗 嘿 嘹啊) 春暖百花开, 姑娘(啊)

摆歌 台(依 哟), 蜜蜂寻香(啊)到, 阿哥

(啊) 寻声(依) 来(依 嘹)。

“诗”，流行于广西德保、那坡、天等、大新等县。当地把山歌通称“诗”。歌词以七字四句为一首。曲调比较清新明快。两声部的“诗”，均由同声二人重唱，有“诗情”、“诗寿”、“诗窝”、“诗敏”、“诗论”、“诗飘”的区别。下面《林中来了白裙子》是两声部“诗”的谱例。

〔谱例 3—71〕

林中来了白裙子

日 落 西 山 放 金 光, 山 上 树 林 一 片 黄。



(4) 毛难族的“欢”、“比”

“欢”，是五言体二声部歌曲，多在男婚女嫁或新房落成等祝贺活动时歌唱。按音乐特点分为“欢条”、“欢草”。“欢条”是“欢”的基本形式，由四句歌词构成复合乐段，曲调多为五声音阶宫调式或羽调式，一般为同声二声部重唱。

〔谱例 3—72〕



“欢草”的歌词结构、调式和“欢条”基本相同，但在演唱时将歌词中的第四句先唱，作为“歌引”，然后唱整段歌词。未进入第一句前速度较慢，节奏自由，进入第一句后速度加快，节奏紧凑。

〔谱例 3 73〕





“比”，是在野外唱的山歌，过去多为青年男女对歌或专唱情歌时所用。由于有衬词“罗嗨”，故又称“罗嗨歌”。有“比条”、“比草”、“比耍”。“比条”是基本形式，歌词采用“勒脚歌”形式，每句七字，每首八句，但唱时要叠成十二句。“比草”是急唱“比”的意思。歌词由三、五、七不等字数的八句组成，而曲调则是由六个乐句组成。“比耍”是毛难族儿童山歌。曲调由两段组成，多为五声羽调式，为童声二部重唱。如《不怕大老虎》。

〔谱例 3—74〕



2. 铜鼓

中国是世界上保存古代铜鼓最多的国家。据初步调查，现藏于中国各级文物博物馆单位的古代铜鼓有 1360 多件；分散在少数

民族地区群众手中和埋藏于地下的铜鼓尚有不少。就世界范围而言，铜鼓仅分布于中国南方和东南亚各国，其中，尤以中国的云南、贵州、广西、广东、四川南部、湖南西部，以及越南北部和中部偏北一带，为分布最稠密的地区。大多数学者认为，铜鼓起源于中国云南中部偏西地区，创始于春秋时代或稍早，在其首创和发展过程中，古代的百濮、百越民族都作出了贡献。使用这类铜鼓的民族甚多，包括现代的壮、布依、侗、水、苗、瑶、黎、白、彝、仡佬等族，除了属于本支脉的民族之外，苗族、瑶族以及居住在这些地区的汉族后来也参与了铜鼓的铸造和使用，因此，人们认为，铜鼓是中国南方古代诸多民族具有代表性的一种历史文物。其类型较多，目前有各种不同的分类法，内中有一种所谓“四型六式”的分类，把铜鼓分为云南型、两广型、交流型、融合型，云南型和融合型各又分为Ⅰ、Ⅱ式。其主要用途是作乐器演奏，宋元的《太平御览》和《文献通考》都把铜鼓归于乐部。《旧唐书·南蛮列传》记载：柬谢蛮宴聚时“击铜鼓，吹大角，歌舞以为乐。”明代魏濬《西事珥》也云：“夷俗最尚铜鼓，时时击之以以为乐。”在某些少数民族中是一种很普遍的传统乐器。贵州的布依族“岁时击铜鼓为欢”，苗族“好吹芦笙、打铜鼓为欢。”《黄平州志》记西苗乐岁时云：“岁时，吹长芦笙，撞诸葛鼓（铜鼓），妇人随男人后，摇摆进退，亦自有疾徐三步骤焉。”直至如今，在瑶族、苗族、水族之中还有铜鼓舞，布依族有铜鼓刷把舞。此外，铜鼓还用于宗教活动，“但击铜鼓沙锣以祀神鬼”（《宋史·蛮夷传》）；古时也作传信工具，俚人“欲相攻，则鸣此鼓，列者如云”（《隋书·地理志》）；亦上升为礼器，并成为铜鼓占有者身份和地位的化身，“有鼓者，号为部老，群情推服”（《隋书·地理志》）。“家有铜鼓，子孙秘传，号为右族”（《续资治通鉴长篇》）。甚至“得

鼓二、三，便可潜号称王”（《明史·刘显传》）。

关于铜鼓的研究，是国内外学者十分关注的课题。中国近年来在这方面取得了不少成果，有多种著述出版。1980年3月在广西南宁召开的第一次古代铜鼓学术讨论会是铜鼓研究史上的一次盛会，也是中国铜鼓研究队伍和研究成果的一次大检阅。1983年12月至1984年1月在云南昆明举行的第二次学术讨论会，又使这一课题的研究得到进一步发展。目前这一研究工作正在继续深入。

（三）氏羌分支

本分支包括彝、傈僳、纳西、哈尼、拉祜、基诺、白、景颇、独龙、怒、阿昌、羌、佤、布朗、德昂等16个民族。他们都采用中国音乐体系。

本分支诸民族大多居住在云贵高原西部。这里地形复杂，道路崎岖，山地、峡谷、丘陵、河谷和盆地相交错，由于地势险峻，与外界隔绝，经济发展缓慢。属本分支的民族多事农业，分原始的刀耕火种农业、锄耕山地农业和畜耕灌溉农业三种类型。本分支民族的文化常被称为照叶林文化，即是在亚热带湿润的自然地理带，以刀耕火种农业为基础而发展起来的文化。

本分支的民族，语言多属汉藏语系藏缅语族。佤、德昂和布朗族语言虽属南亚语系，但这三个民族的人民多能操某种汉藏语系的语言和分支内其他民族交流。从族源上看，本分支的民族有许多是古代从北方沿西藏高原东边逐渐南下陆续迁到这里的“氏羌”部落的后裔。佤、德昂、布朗等族则是古代“百濮”的后代。本分支民族属蒙古人种南支，在云南南部，尼格罗澳大利亚人种的成分亦十分明显。历史上都信仰过万物有灵的原始宗教，目前有的民族信仰佛教或基督教，但都在不同程度上保留了原始多神

信仰的痕迹。由于以食稻米为主，所以对谷神的信仰也相当普遍。

本分支民族的民间音乐都包括民歌、歌舞、器乐三种体裁，有的民族还有说唱和戏曲。民歌大都按题材分类，叙事歌和仪式歌两类体裁特别发达。

本分支诸民族文化明显地表现出照叶林文化的特征，即在整体认同前提下的若干群落区的差别。由于往来不便和自给自足的经济结构，每个群落都形成较封闭的系统，出现相互差异的现象。但仍可看出这些差异是源于同一文化母体的各种变体，如在民俗上，诸民族多以大米为食、辅以糯米，并用糲子酿酒，都举行相似的农耕祭祀活动，有内容相似的神话史诗歌（如洪水、兄妹成婚的故事等）。每个民族都有传统歌节，青年男女在歌节上一一起歌舞，并通过对歌来促成婚姻。

氏羌分支诸民族的音乐作品，主要采用五声音阶，包括无半音五声音阶和有半音五声音阶两类，前者多见，后者罕见。采用无半音五声音阶的作品可能使用两类不同的调式框架：三度框架和五度框架，后者更为普遍。三度框架可分两种，它们的框架骨干音分别是 la、do、mi 和 do、mi、sol，可称为小三度框架和大三度框架，后者常见。在三度框架的基础上加商声，构成一个由 do、re、mi、sol 组成的特殊四声音列或羽音上构成的五声音阶，在各民族的民间音乐作品中都很常见。五度框架三个音之间的音程依次是纯四度和大二度，这个框架可加羽声构成由 sol、la、do、re 组成的四声音列，并在此基础上加角音构成五声音阶。有半音五声音阶也有两种，一种是含有两个半音，如 la、si、do、mi、fa、la；另一种只含有一个半音的 do、mi、fa、sol、la、do。在这两种音阶中，fa 和 si 不是“以奉五正声”的偏音。

这两类不同的五声音阶，引起了民族音乐学家们的注意。其

无半音五声音阶在形态上和包括汉族在内的整个西北地区各民族音乐中所用的五声音阶十分相近。由于本分支居民的先民是从西北地区南迁的，所以其民间音乐中出现这种音阶并非偶然，而是有深远的历史渊源。有半音五声音阶，也出现在中南半岛的一些国家和日本列岛的中部和南部，这为日本民族起源于我国西南地区的推测增添了论据。

本分支民族音乐的旋律和特征，与秦晋支脉有近似之处。在两者之间，能发现一些相近的旋律。

前短后长的节奏型，在本分支民间音乐中极为常见，是本分支音乐的一大特点。因为这种节奏型在我国西北地区操阿尔泰语系突厥语的各民族音乐中也能见到，故有人推测这种节奏型和那些相近的旋律是古代羌族音乐文化的遗传因素，是本分支各民族的先民从西北迁居西南时带来的音乐遗产。

本分支有一些民族有多声民歌，也有不少民族有多声部的器乐作品，器乐作品中有不少采用三度框架，各乐器围绕着骨干音奏出各自独立的旋律，合在一起非常和谐。本分支的民间音乐十分丰富多彩，在全国较有影响的有如下几种。

1. 多声部民歌

本分支差不多每个民族都有多声部民歌，如傈僳族的“摆时”、彝族的“四大腔”等，下面介绍两种比较著名的多声部民歌。

(1) 纳西族“窝热热”

传统的纳西族民歌，其表演形式一般是晚上在广场上燃起一堆篝火，青年男女手拉着手边歌边舞。歌唱部分均为衬词，男女各唱一个声部，每段演唱完毕后由一个人即兴朗诵一段诗，然后众人再接着合唱和跳舞。

纳西族的先民曾在西北高原上过着游牧的生活，所以和本分

支的其他民族一样,在民间音乐中留下了游牧生活的遗痕。传说,很久以前,牧民们为了庆贺一位遭受财主迫害的牧羊姑娘得救,一边学羊叫一边翩翩起舞,这就是最早的“窝热热”。“窝热热”的歌词多为与放牧生活联系的传说,其女声声部还有模仿羊叫的音调。“窝热热”的男声声部具有吟诵性,女声声部多次反复一个欢快的乐句,与男声声部形成对比式复调,烘托出红火热烈的场面。

[谱例 3—75]

窝 热 热

纳西族民歌

中板

女

男

(领)塞 窝 热 (齐)窝 热

热 窝 热

(假声)

塞 塞

(全体腾跳两次)

(2) 景颇族《舂米歌》

《舂米歌》景颇语为《马亩图哟爱路》。过去,景颇族人每天的食米都由妇女舂出,妇女们常一边用木杵舂米,一边唱歌。如

果两个妇女在同一个春臼中舂米，她们就会随着此起彼伏的木杵敲击春臼的节奏，一前一后地歌唱，形成二声部卡农。《舂米歌》的歌词一般为即兴编唱，也可以唱些没有词意的衬词。《舂米歌》一般用小嗓演唱，其旋律优美，节奏鲜明，是景颇族民歌中的精品。

〔谱例 3—76〕

舂 米 歌 景颇族民歌

The musical score for '舂米歌' is presented in two staves. The first staff contains the melody for the first voice, and the second staff contains the melody for the second voice. The lyrics are written below the notes. The first voice starts with '哟 哟 哟 萨 鲁' and the second voice starts with '萨 哟 萨'. The score is in a key of one flat and 2/4 time.

2. 彝族说唱音乐“甲苏”

“甲苏”即“唱书”之意，是一种长篇叙事歌，常在逢年过节、婚丧祭祀和起屋盖房时由懂得彝文的毕摩演唱，有自弹自唱，二人对唱，一人唱、听众伴唱等多种形式。“甲苏”大都有彝文的唱本，内容包括开天辟地、万物起源、民族历史、人生哲理、爱情故事、民情风俗等。本世纪 60 年代，云南红河州的音乐工作者，改革“甲苏”唱腔，吸收民间音乐素材，逐步固定了《甲赫》、《舍赫》、《赛赫》、《依乌》等曲牌，又加上了二胡、三弦、四弦、笛子、巴乌等乐器伴奏，使“甲苏”完成了从叙事歌到说唱音乐

的过渡。

3. 纳西古乐《白沙细乐》

《白沙细乐》是一部大型古典乐曲，纳西语读“伯石细哩”，汉译名有“别时谢礼”、“白沙细令”、“白沙细梨”等，现一般译为“白沙细乐”。这部套曲原有十个乐章，但其中三章业已失传，现存七章，即：笃、一封书、三思渠、美丽的白云、公主哭、赤脚舞和弓箭舞。另在三思渠、赤脚舞与弓箭舞中插有挽歌。除第四乐章“美丽的白云”是一支有伴奏的歌曲之外，其余各章均为器乐独奏与合奏。七个乐章可连续演奏，成为一部大型套曲，亦可分开，每章成为独立乐曲。

演奏《白沙细乐》所用的乐器，有音色厚似中胡的二簧，吹奏乐器竖笛、横笛和形制像管子的波伯和琵琶、苏古杜等。波伯是吹奏气鸣双簧乐器，长约30厘米，直径1.5厘米，开七孔，发音粗涩而带鼻音。

《白沙细乐》各乐章在音调上有密切的联系，章法严谨。第一乐章“笃”和第二乐章“一封书”可以说是整个套曲的主题与核心，其他各乐章主要是用这两个乐章的某一乐汇或乐句作为动机，融入新的材料发展而成的。纵观全曲，旋律发展丝丝入扣，有起有伏，层层深入。

《白沙细乐》的七个乐章中，以第二乐章“一封书”的结构最为完整，全曲由两大乐段加一尾声构成，共十二个乐句，每句之间用小过门加以连续填充，乐句有长有短，旋律起伏跌宕，具有强烈的戏剧色彩。

《白沙细乐》中的大部分乐章用七声或六声羽调式，只有“三思渠”用五声羽调式。其织体十分考究，调式上也很有特点，上声部多用七声，强调角、徵、变宫、羽，下声部却多用五声，强

调羽、宫、商、角。各声部的旋律都很流畅，交织在一起时又互为补充，相得益彰。

《白沙细乐》主要在丧礼上演奏，旧时，纳西人总是奏着这套乐曲，唱着《美丽的白云》哀悼逝去的亲人，祝愿亡灵回到祖先生活过的北方安息。

〔谱例 3—77〕



关于《白沙细乐》的产生和形成，主要有两种说法：一为“元人遗音”说，其根据是《丽江府志》和《丽江县志》的有关记载。传说忽必烈远征南方时，纳西族首领麦良曾大力协助元军作战，忽必烈甚为感激。分别之时，将随军远征的乐队赠予麦良，以表感谢之情，而《白沙细乐》就是这支蒙古乐队流传下来的乐曲，故名“别时谢礼”。《白沙细乐》采用古老的蒙古族乐器“火不思”为这种说法提供了证据。但《云南丛书》集六十三《一笑先生诗文选》则说“此曲创自民间”。纳西族土官阿良当权之时，住在永宁的普米人来袭，阿良在途中设下埋伏，普米人大败，全军覆没，纳西人亦伤亡惨重。此次战役之后，民间选用此曲来追悼死难将士，后得以广泛流传。

《元史》及《木氏宦谱》等历史文献并无忽必烈赠乐予麦良的记载，从乐曲在民间流传的情况和所表现的凄凉、怀念、悲痛、惶惑的感情来看，第二种说法似乎更切合实际。根据美国学者罗克博士 (Dr. Joseph Rock) 研究，“笃”原是纳西族东巴教的教士驱

邪时演奏的音乐，似与蒙古族无关。而我国纳西族学者宣科则认为《白沙细乐》和纳西族与普米族之间的战争有关。其时纳西土司的公主嫁与普米王子，王子在此次战争中阵亡，故《公主哭》一段实为公主哭其夫。“三思渠”原名为“崩尸三思渠”，译为汉文即：“普米人的血流成了三条河”，是描写战后惨景的乐章。至于《一封书》亦和战争有关，而“赤脚舞”和“弓箭舞”则是祭祀亡灵的舞蹈。

由此看来，《白沙细乐》应是产生于纳西族民间的祭祀亡灵的音乐，与忽必烈赠乐无关。但在其发展、流传的过程中，可能受过蒙古族音乐的影响，因此在乐队中留下了“火不思”这种蒙古族乐器，旋律中也融进了一部分蒙古族音乐的音调。

4. 白剧

白剧原名吹吹腔。其曲调源于弋阳腔，弋阳腔在元末明初传入白族地区，与白族民间固有的文艺形式相结合，经过白族人民的发展与创作，约在清乾隆年间，形成了一种独特的剧种。本世纪60年代初，吹吹腔大量吸收本民族传统曲艺形式“大本曲”的唱腔，进一步丰富了音乐的表现力，加强了民族风格，遂改称为白剧。

白剧的传统剧目有300多个，其中有根据白族历史故事编写的《血汗衫》、《火烧松明楼》等。反映白族人民生活的《蔡雄过年》、《石三告状》、《张浪子薏豆》等。此外，大多数是全国各戏曲剧种共通的历史传说故事，如《长坂坡》、《穆柯寨》、《董永卖身》等。

白剧的唱腔包括吹吹腔和大本曲两大部分。大本曲是白族的说唱音乐曲牌，后被用于白剧。吹吹腔的唱腔已挖掘出来的有五十多个曲牌。有的按行当分，如生腔、旦腔、净腔、丑腔；有的

按节拍和唱法分，如平腔、高腔、一字腔、垛垛板、流水板；有的则按表达情感的特征来分，如大哭腔、小哭腔、苦腔等。白剧唱腔为联曲体，唱时无伴奏，仅用唢呐吹过门。过门曲子一般较长，变化多端，起配合舞蹈和渲染气氛的作用。音乐进入过门时，演员按节奏起舞，加之锣鼓的配合，显得格外热闹。

白剧的表演有严格的程式，在传统剧目中，每个人物从出台到下场都有成套的动作。有“跳场”、“杀场”、“游场”等程式化的舞蹈。并且很讲究武功，其手、眼、身、法、步有严格的要求和规范。

白剧有南、北两大流派，南派流行在云龙、漾濞一带，北派流行在洱源、邓川、大理等县，各有不同的艺术特色。

5. 景颇族民间歌舞“木瑙”

“木瑙”（载佤方言称“纵歌”）原为祭祀“木代”鬼的歌舞。传说“木瑙”原是太阳神举行的大型舞蹈盛会，后来鸟类也学会了，推孔雀带头。在百鸟举行“木瑙”盛会之时，被景颇族的先民看见了，决定把它移植到人间。于是就在山脚下划了一块场地，在这里举行第一次人间的“木瑙”会，方圆数百里的男女老少都来参加，成百上千的人在锣鼓伴奏下，像孔雀一样翩翩起舞。“木瑙”过去分官方的“木代总”和民间的“龙洞戈”两种。现流传的是欢庆性的“木瑙”，在民族传统节日时表演。“木瑙”中演唱的歌曲不固定，由参加者自选，有长篇叙事歌，也有抒情性的短歌。乐队演奏的乐曲有《木瑙洞巴》以及“文崩音乐”的曲牌等。其舞蹈有“庆丰收”、“庆胜利”、“准备婚礼”等九种。当火炮鸣响后，象脚鼓、大鼓齐鸣，在“哦啦，哦啦”的欢呼声中，数以万计的人流，跟随着头插美丽羽毛的领舞者，踏着刚健的舞步环绕行进。男子挥舞长刀，女子手执花扇，踏着鼓点，合着旋律，抖

动手中道具，边歌边舞，场面壮观，气氛热烈。

九、闽台支脉

（一）概况

闽台支脉指的是福建省、台湾省以及广东潮州一带操闽方言的区域。古属闽越族居地，新石器时代，就有印陶纹文化。据《周礼·夏官职方氏》载：“掌四夷、八蛮、七闽、五戎、六狄之人民”。注曰：“闽，蛮之别种也；七，周所服国数也。”说明在周代，闽是由七个部落组成。春秋战国时期，越为楚灭后，诸子散居，闽越王无诸和东海王摇所居就是闽地。自秦汉开始，中原人民或因避乱，或因“征蛮”，陆续迁来。这些中原人民与原有当地人民在共同开发闽地资源、创造物质财富的同时，也带来了中原文化，与当地文化相融合，形成了既与中原古文化有血缘关系，又独具特点的闽地文化。同样，在音乐文化方面，也一方面承中原古乐之遗风，至今仍能从闽系音乐中寻出各个时期音乐现象的诸多遗踪；另一方面又创俚曲弦管之新声，纯朴古雅，似古犹今，别具一番神韵。随着人口的迁徙，闽地音乐文化也在台湾省得以广泛流传，同时还流播南洋群岛菲律宾、马来亚、新加坡、印度尼西亚等地。

闽台支脉，乐种繁多。福建南曲、锦歌、评话、尺唱、梆鼓咚、闽剧、莆仙戏、梨园戏、高甲戏、歌仔戏、潮剧、白字戏、十番、十音、潮州音乐、鼓吹、彩球舞、大车鼓、九莲灯、跳鼓等等。其代表性乐种当推福建南曲、潮州音乐和歌仔戏（芗剧）音乐。

（二）代表性乐种及其音乐特点

1. 福建南曲

福建南曲，亦称南乐、南管、弦管、南音。是流行于闽南、台湾各地的一个古老乐种，在香港以及南洋群岛华裔、华侨聚居地亦甚盛行。此外，还被运用于梨园戏、高甲戏、泉州木偶戏、打城戏等地方戏曲，成为它们声乐唱腔和器乐曲牌的一个重要组成部分。其乐器（横抱琵琶、尺八、二弦）、宫调、节奏、撩拍、腔韵等，与唐宋音乐有密切关系，在长期发展过程中，逐步融合了当地民间音乐，包括“指”、“谱”、“曲”三大部分。“指”即“指套”，是一种套曲，因曲本有词、工尺谱、琵琶弹奏指法而得名。共有四十二套，主要有《自来》、《一纸相思》、《趁赏花灯》、《心肝拔碎》、《为君去》五套。“谱”是有标题的器乐套曲，每套包括三支至八支曲牌，共有十三套，著名的有“四”（《四时景》）、“梅”（《梅花操》）、“走”（《八骏马》）、“归”（《百鸟归巢》）四套。“曲”即散曲，又称草曲，内容大致可分抒情、写景、叙事三类，在群众中广为流传的有《山险峻》、《出汉关》、《共君断约》、《绣孤鸾》、《因送哥嫂》等。福建南曲曲调优美，节奏徐缓，演唱讲究咬字吐词、归韵收音，艺术风格古朴幽雅，委婉深情。

福建南曲唱腔旋法中，最为突出的是“多重大三度并置”。如：
〔谱例 3—78〕

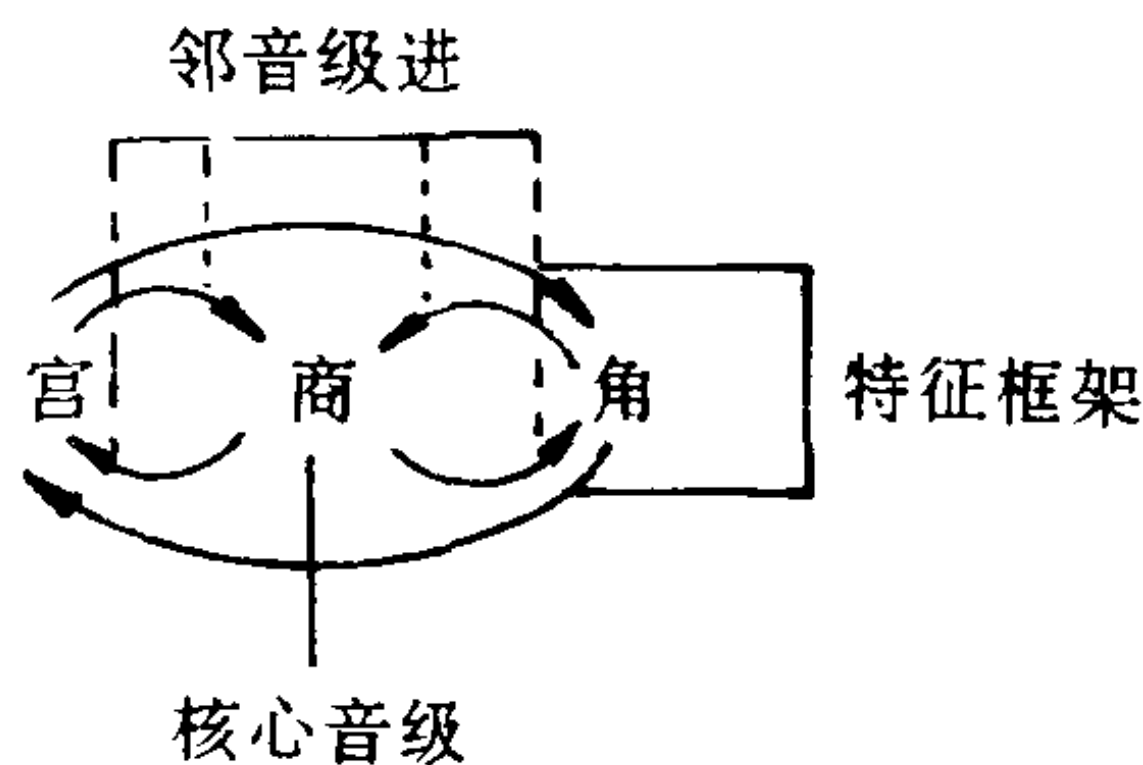


例中，以 d^1 与 $\#f^1$ 、 a^1 与 $\#c^2$ 、 g^1 与 b^1 、 c^1 与 e^1 之间构成的

几对大三度并置及其有关旋法为特征。从总体看，南曲的四个管门中，多重大三度并置大致有两类：(1) 五空管中，有四重大三度并置，以首调唱名记为：do—mi、re— \sharp fa、sol—si、la— \sharp do，上例即是。(2) 四空管、五空四仄管、倍思管为三重大三度并置，以首调唱名记为：do—mi、re— \sharp fa、sol—si。

从各唱段的局部看，有四度五度关系的双重大三度并置、二度关系的双重大三度并置、三重大三度并置和四重大三度并置。

以宫商角三音为例，各单一大三度内部的组成因素和进行方向大致为：



图中，“宫角”之间的大三度是旋法中的鲜明特点，故称为“特征框架”；大三度进行之后，往往接以商音，成为大三度框架的轴心，具有“核心音级”的意义；各相邻音级之间构成的级进，是这一旋法的基本因素。在南曲唱腔旋律中，以大三度框架为特征，以邻音级进（五声性级进）为主体，亦间以纯四度跳进，偶有纯五度进行。

福建南曲唱腔旋法中的这种多重大三度并置的特征，与曾侯乙钟的颤曾体系，与隋代“应声”，宋代“勾”字和福建建瓯音盏的音列，都有一定关联。可以认为，是已知的以曾侯乙钟磬铭文为代表的、重视三度关联的乐律理论颤曾体系以宫商徵羽为纲和固定名标音传统，在音乐实践中的继承。

由于南曲在闽南地区有广泛的群众基础，所以它的这一旋法

特点也给当地的民歌、戏曲以深刻影响，并以此来改造其他曲调。如《孟姜女调》在高甲戏中运用后，在音阶结构、旋法方面，都发生了变化。

〔谱例 3—79〕



2. 潮州音乐

潮州音乐是流传于粤东、闽南一带的一个古老的民间乐种。后随潮人足迹，也播迁于上海、台湾、港澳、东南亚一带。在潮州音乐的形成过程中，除从本地区民间音乐、兄弟乐种吸收营养外，还承唐、宋燕乐（潮人称古调、古乐）、法曲、道调的遗绪，受宋元南戏（包括正字、弋阳、昆山诸腔、潮调，以及其他古老戏曲）音乐的影响。据初步统计，有曲目数千首以上。昔时，常在民间婚丧喜庆，迎神赛会等场合演奏，具有广泛的群众基础，出现了诸多派系和名家，并积累了独特而丰富的艺术经验。

潮州音乐按使用乐器和演奏风格，大致可分三类：(1) 锣鼓乐，有大锣鼓、苏锣鼓、小锣鼓，大锣鼓又分唢呐大锣鼓和笛套大锣鼓。(2) 弦诗乐，代表性曲目有“弦诗十大套”，即《寒鸦戏水》、《昭君怨》、《小桃红》、《黄鹂词》、《月儿高》、《平沙落雁》、《熏风曲》、《凤求凰》、《玉连环》、《锦上添花》。大套曲有一定格式，每曲六十八板，由头板、拷板、三板组成。(3) 细乐，是潮州民间独奏、三五件乐器小合

奏的统称。流布于潮州民间的有琴、瑟、筝、琵琶、三弦、笙、管、箫等独奏曲目和小合奏曲目。据老艺人称,较完整的细乐曲谱分硬软二套,硬套曲由《寡妇诉冤》、《胡笳十八拍》等十三曲组成,软套由《昭君怨》、《小桃红》等六曲组成。

在弦诗乐中,同一曲调往往有轻三六、重三六、轻三重六、活五、反线等不同变体,许多学者对其调式变化规律作了深入的研究。值得注意的是,在变化过程中,除了调式因素之外,往往还与其他因素(如,旋律移位等)相结合,因此,似应称为“变奏手法”较为恰切。

这种变奏手法是与潮州弦诗乐习惯运用的“二四谱”紧密相关的。“二四谱”是一种“音位谱”,同时具有“音序”、“唱名”的意义。以数字“二三四五六七八”依次表明音位关系,基本组合为“徵羽宫商角”,相当于工尺谱的“合四上尺工”,简谱的“5̣.6̣.123”。所谓“轻三六”、“重三六”、“活五”首先表明的是奏法上的变化,“三、六”两音在演奏时可以相对地“轻、重”,“五”音可以奏“活”。其谱字对照和变化情况如下:

音 名:		c ¹	d ¹	^b e	f ¹	g ¹	g ¹	a ¹	^b b ¹	c ²	d ²
二四谱:		二	三		四	五		六		七	八
工尺谱:		合	四	乙	上	尺		工	凡	六	五
简 谱:	轻三六	sol	la		do	re		mi		sol	la
	重三六	sol		^b si	do	re			fa	sol	la
	活三五	sol	la	^b si	do	re	[~] re		fa	sol	la

在同一曲牌的多种变奏中,一般以“轻三六”为基础,其余均可视作它的变奏。轻三六,全称“轻三轻六”,简称“轻六”。意指“三六”两音不变,以 sol、la、do、re、mi 为骨干组成五声音阶曲调, si、fa 只起润饰作用,长于表现清亮、明快情绪。

重三六,全称“重三重六”,简称“重六”。表明“三六”两音必须

加重,使之升高为 si、fa,骨干音是 sol、^bsi、do、re、fa、sol,非骨干音 la、mi 作装饰音出现,擅长表现幽怨、抒情或激越、沉重的情绪。

〔谱例 3—80〕

泣 荆 花



活五,全称“活三五”,意指“三、五”两音必须活动,使其音高发生颤动,产生不稳定效果。其中以“五”音为最,笔者曾请中国音乐研究所顾伯宝、徐桃英俩氏对《福德词》的“活五”作过测试,其颤动幅度在 20 音分上下。此外,“三”音奏为^bsi。音阶结构为:sol、la、^bsi、do、re、fa、sol,以缠绵悱恻称著。值得注意的是,同一曲牌由“轻三六”变为“活三五”,同时还伴随着旋律的移位。如:《福德词》。

〔谱例 3—81〕

福 德 词



“反线”是以 $\flat B$ 为宫。在同一曲牌的“轻六”与“反线”之间，主要区别在于：(1) 以“重六”代替“轻六”，可说是“轻三重六”。(2) 在乐曲进行中，与“重类”大量接触下方五度宫系相反，“反线”却常接触上方五度宫系。经“反线”变奏后的旋律，一般较为轻快、活泼，比较富于幽默感。如《逍遥乐》、《金凤花》、《思春》、《锦堂月》等。

在以上变奏过程中，“三、六”的不同奏法影响着音位，并可能引起调性改变。“重三重六”可能引起的变化是“清角为宫”的第一次移宫，和“闰为宫”的第二次移宫。如：

二 四 谱：	二	三		四	五	六		七	八
音 名：	c^1	d^1	$\flat e^1$	f^1	g^1	a^1	$\flat b^1$	c^2	d^2
基 本 组 合：	徵	羽		宫	商	角		徵	羽
第一次移宫：	商	角		徵	羽		宫	商	角
第二次移宫：	羽		宫	商	角		徵	羽	

具体片段中，可以产生两种结果：(1) 明确移宫换调。(2) 似转非转，在“活五”中，可在肯定不了二次移宫的前提下，产生第三次移宫的意图——即在以闰为宫的基础上扩展接触第三次“清角似为宫”：

音 名：	c^1	$\flat e^1$	f^1	g^1	$\flat a^1$	$\flat b^1$	c^2
第二次移宫：	羽	宫	商	角		徵	羽
第三次移宫：	角	徵	羽		宫	商	角

3. 台湾歌仔戏（芗剧）

台湾歌仔戏与闽南芗剧，是同源同流的地方戏曲剧种。流行于台湾省各地，福建省的漳州市、厦门市、泉州市及它们所属各县，以及海外闽南华侨聚居地。在福建，因主要流行在芗江流域一带，所以亦称之为芗剧。作为台湾人民和福建人民共同艺术劳动的结晶，歌仔戏是由闽南漳州一带的锦歌，传到台湾，同采茶、

车鼓等民间艺术形式相融合,发展为台湾歌仔阵、落地扫、歌仔戏,然后,又从台湾传回福建的。其唱腔大体可分为五类:(1)七字调,是歌仔戏中地方色彩最浓的一种抒情性腔调。因唱词以七字为一句,四句为一段而得名。包括七字正、七字高腔、七字低腔、七字哭调、七字反调、七字中管等。(2)哭调,有台湾大哭调、台湾小哭调、宜兰哭、凤凰哭、卖药哭、江西哭、运河哭、九字哭、大哭四反等。唱词和唱腔结构与七字调相似,音区较低,曲调多作下行,常用于表现哀怨、哭诉感情。(3)台湾杂念调,源于“锦歌(歌仔)杂念仔”,唱词口语化,语言通俗易懂,曲调与语言紧密结合,常用于叙述。(4)内地杂碎调,系抗日战争时期由内地艺人创作,后传到台湾,称为“都马调”。唱词句式灵活,平仄自由,多用口语,唱腔优美淳朴,有多种变体,并有慢板、中板、叠板、紧板等板式变化。(5)自民歌小调和其他兄弟剧种吸收的唱腔,逐渐地方化、戏剧化,具有结构短小、通俗易唱的特点。共有300多首,常用的几十首,分别用于对答、走路、送别、游园、赏花、哭诉、悲叹、抒情、欢乐等不同场合。文场有壳仔弦、大广弦、台湾笛、月琴、三弦以及二胡、唢呐、鸭母笛、洞箫、苏箫等。伴奏时,形成以特性乐器为“主弦”(主要弦乐器)和性质各异的各种乐器的组合。如七字调以音色高亢明亮的壳仔弦为主弦,衬以台湾笛、大广弦、月琴、三弦等。哭调以浑厚深沉的大广弦为主弦,衬以芦管(或洞箫)、月琴、三弦、鸭母笛等。台湾杂念调以大广弦为主弦,以月琴弹奏固定音型为伴衬。杂碎调以六角弦为主弦,衬以洞箫、三弦、月琴。武场有北鼓、通鼓、板鼓、大锣、小锣、碗锣、大钹、双铃等。锣鼓经大部分与京剧相同。

在歌仔戏唱腔的七字调、哭调类曲牌中,同一门类内部的各

曲牌在各自具有较强的独立性的同时，曲牌与曲牌之间又常有亲缘关系。例如七字调中，如果以七字正为基本曲牌的话，那么这一系统内部的各曲牌均可看作由七字正变化而来。然而，各曲牌变化时，基本上是变腔不变板，在保持基本板眼、节奏、曲体结构的原则下，进行腔调变化。因此，七字调的发展，从整体看，应属曲牌联缀体内部的主曲变腔体。其主要变化手法有：音区变换法、旋律移位法、伴奏乐器定弦变换法、调式变换法。

音区变换法：如七字正到七字高腔、七字低腔的发展。其中七字正的总音域是 $a-e^2$ ，常用音区为 d^1-d^2 ；七字高腔的总音域是 $a-e^2$ ，常用音区为 d^1-d^2 ，主要活动于 a^1-e^2 ，旋律基音是 d^1 、 a^1 、 d^2 ；七字低腔的总音域是 $a-a^1$ ，旋律基音是 a 、 d^1 、 a^1 。

旋律移位法：如七字反调的唱腔是七字正的上方四度移位。

《七字反调》与《七字正调》唱腔对照。

〔谱例 3—82〕



伴奏乐器定弦变换法：如七字正调的主奏乐器壳仔弦定弦

$d^1-a^1=la$ 、 mi ，七字反调改为 $d^1-a^1=re$ 、 la ，七字中管的主奏乐器由壳仔弦改为六角弦，并提高大二度 $e^1-b^1=mi$ 、 si 。

调式变换法：这是指一个曲牌在保持旋律基本结构不变的情况下，通过调式色彩的变化，而发展成为另一个曲牌。从调式变换的角度看，七字哭调是七字正通过同宫同调式内部的羽徵综合变化，造成调式色彩对比而形成的。七字哭调的基本调式为 d 羽调，而在第二、四句唱腔的后半句突出了单徵色彩，转向 c 徵调。由于调式色彩的对比，加强了唱腔的不稳定效果，加深了这一曲牌的悲痛情绪的表现。其音列为：

〔谱例 3—83〕



《七字中管》的唱腔，是《七字正》唱腔作同调式不同宫变换（由 d 羽到 a 羽）而成的变体。

七 字 正： $d^1-f^1-g^1-a^1-c^2-d^2$

| | | | |

羽—宫—商—角—徵—羽

| | | | |

七 字 中 管： $a^1-c^2-d^2-e^2-g^2-a^2$

《七字反调》是《七字正》不同宫不同主音不同调式的变体。其音列变化的基本关系如下：

《七 字 正》：羽—宫—商—角—徵—羽

(F 宫系统的 d 羽调)

d ¹	f ¹	g ¹	a ¹	c ²	d ²
g ¹	a ¹	c ²	d ²	e ²	g ²

七 字 反： 徵—羽—宫—商—角—徵

(C 宫系统的 g 徵调)

《七字反调》内部还较成功地运用了不同主音不同调式 (g 徵—g 羽) 的对比手法。其基本调式为 g 徵调，但不时以主、属音上方的小三度代替主、属音上方的大二度，以主、下属音下方的大二度代替主、下属音下方的小三度，向同主音的 g 羽调转换。其音列关系如下：

g 徵 调：徵—羽———宫—商—角———徵

g ¹	a ¹	b ¹	c ²	d ²	e ²
f ²	g ²				

g 羽 调：羽———宫—商—角———徵—羽

值得注意的，是在调式变换的过程中，还经常综合其它因素，如：音区转换、伴奏乐器定弦变化、旋律移位等。它们之间具有相辅相成的紧密联系。艺人们就是在实践中把握了这些联系，通过各种音乐表现手段的共同作用，创造了各种不同表情的曲牌变体。这些经验，确为我们发展戏曲音乐和进行专业音乐创作，提供了宝贵的借鉴。

十、粤海支脉

(一) 概况

粤海支脉音乐，指的是操粤方言的广东中部和西南部、广西的东南部以及海南省大部分地区的音乐。古为百粤杂居之中心地。据《汉书·地理志》注说：“自交趾至会稽七八千里，百粤杂处，各有种姓。”《通考·輿地考》“古南越”：“自岭而南，为蛮夷之地，是百越之地。”可见在百粤的众多部落中，除汉族外，还包括少数民族在内。百粤之地，从三代开始就已与中原接触，三代之后，关系愈益密切，中原华夏族人民不断移居岭外。秦使任嚣、赵佗平越后，谪戍 50 万，是为历史上第一次大移民；汉末、唐末、宋末，中原人民更是不断大量流入。正是在长期的民族交融过程中，产生了风格独具的粤海支系文化和粤海支脉音乐。一方面继承并发展了许多古中原音乐文化的本质因素，另一方面也存留着原粤地民族的因素，从而构成其音乐特征。

粤海支脉音乐的主要形式有：广东音乐、粤剧、八音班、木鱼、龙舟、南音、粤讴、咸水歌、调声、渔歌、高堂歌、叹歌、板车号子、卖鸡调、禾楼歌、牛歌、儿歌、出嫁歌、哭丧歌等。其中，代表性乐种是广东音乐、粤剧、咸水歌、调声。

(二) 代表性乐种

1. 广东音乐

是流传于珠江三角洲一带的器乐乐种。前身主要是粤剧过场音乐和烘托表演用的小曲，如《一锭金》、《柳青娘》、《梳妆台》等。约在本世纪 20 年代初期，发展成为独立演奏的器乐曲。原来称为“过场音乐”、“过场谱子”或“小曲”。流传到外地后，被称为广东音乐，

现在已成为该乐种的专称。广东音乐流传于全国,在海外华侨中亦有较大影响。在20年代以前,合奏时多用二弦、提琴(近似板胡的中国民间乐器)、三弦、月琴、横箫(笛),俗称“五架头”,也叫“硬弓组合”。20年代以后,“五架头”改变为粤胡、秦琴、扬琴三件,号称“三件头”。在此基础上添加洞箫、椰胡,变为“五件头”。“三件头”和“五件头”亦称“软弓组合”。喉管和唢呐也常用于独奏或合奏。50年代以来,加用大阮、中胡等,还吸收了小提琴、低音提琴等乐器。曲调以流畅、自然、活跃为其特点,多以各种装饰音群(俗称“加花”)构成一定的惯用音型,还有“冒头”和“叠尾”。冒头亦称“先锋指”,是在一句之前起引导和连接作用的装饰音群;叠尾是把句尾长音加以变化,不使单音拖得太长。它们都有惯用的格式。广东音乐除发展传统曲目和引进外省曲目外,不断有人(大多是演奏家)进行创作,如严老烈的《旱天雷》、《连环扣》,何柳堂的《赛龙夺锦》,丘鹤俦的《狮子滚球》,吕文成的《平湖秋月》,易剑泉的《鸟投林》,何大傻的《孔雀开屏》等。

2. 粤剧

是流传于广东和广西的粤语区的戏曲剧种。还伴随着华侨足迹,远及东南亚、北美、澳大利亚、墨西哥、古巴等粤籍华侨聚居地区。已有一百多年历史。清中叶以前,由“外江班”过渡到“本地班”,吸收了昆腔、秦腔、徽调、汉调、湘剧、祁剧、桂剧诸腔。道光(公元1821~1850年)以后,又逐步揉进广东民间音乐。光绪十五年(公元1889年后),为适应当地群众欣赏习惯,增加了以当地传说为题材的剧目,以白话(粤语)取代官话,将假嗓改为平喉(真嗓),并在基本腔调“梆黄”之外,加以南音、龙舟、木鱼等曲艺的腔调。这种改变至清末民初(公元1911年前后)尤为明显,并逐渐趋于稳定。其唱腔包括梆子(近乎汉剧西皮)、二黄、西皮(近乎汉剧四平

调)、恋檀(或写作“联弹”、“乱弹”)、牌子(昆曲、吹腔和地方婚丧乐曲)、曲艺(南音、龙舟、木鱼等)、小曲等。以梆子、二黄为主,统称“梆黄”,均属板腔体,梆子分首板(即导板)、慢板、中板、滚花等板式。此外,还有“梅花腔”(苦喉)。属于粤剧特有的“乙反调”(即“乙凡调”),曲调中突出乙(si)、凡(fa)两音,具有怨慕悲凉的情调。20世纪30年代,随着“六柱制”(即文武生、小生、正印花旦、二帮腔花旦、丑花、武生等六种行当)的盛行,逐步形成大喉、平喉、子喉三种唱腔。大喉高亢激昂,为武生专用。伴奏乐器有管弦乐器:高胡(或小提琴)、竹壳提琴、二弦、椰胡、秦胡、中胡、大胡(或大提琴)、喉管、萨克管、箫、大小唢呐、扬琴、三弦、月琴、琵琶、中阮;打击乐器:板、测板、沙鼓、双皮鼓、大钹、文锣、高边锣、苏钹、苏鼓、单打、战鼓、大鼓等。代表剧目有《泣荆花》、《胡不归》、《搜书院》、《关汉卿》等。代表演员有薛觉先、马师曾、白驹荣、红线女、罗品超、罗家宝、林小群、陈笑风等。

下面是《慢板南音》和《乙反南音》(《梅花腔南音》)的比较对照谱。

[谱例 3—84]

The musical score is presented in two systems, each with two staves. The top staff of each system is labeled '慢板南音' (Slow South Sound) and the bottom staff is labeled '乙反南音' (Yi Fan South Sound). The lyrics are written below the notes.

慢板南音 (Slow South Sound):

多少恨 记心中,
从来善恶 不相容。

乙反南音 (Yi Fan South Sound):

多少恨 记心中
从来善恶 不相容

3. 咸水歌

是流行于广东中山、番禺、珠海、南海、广州市等地农民和船民中的一种民歌。珠江三角洲沙田地区人民历来有对唱斗歌的习俗，每逢农事大忙前或收成后，不少地方搭起歌棚，进行斗歌活动。在珠江上，每逢仲秋夜，大家摇船聚集到江心斗歌、听歌，成为中秋咸水歌擂台。咸水歌的曲调，一般都是随字求腔，结尾处有固定的衬腔。由于演唱活动频繁，内容不断丰富，曲调也随之不断发展。歌词为两句一节，每句字数不拘，每节词同韵，各节可转韵。曲式结构为上下句。每句的句首和句尾有基本固定的衬词和衬腔，结尾时都用滑音下行。其音阶多用含变宫音的六声音阶，调式多徵调式，音调多四度、五度、六度跳进，风格悠扬抒情。

〔谱例 3—85〕

对 花

广州中山

(妹好啊咧) 它野 花 开(啊咧) 蝴蝶样(啊咧)，(好 阿妹 罗 呵哎)，

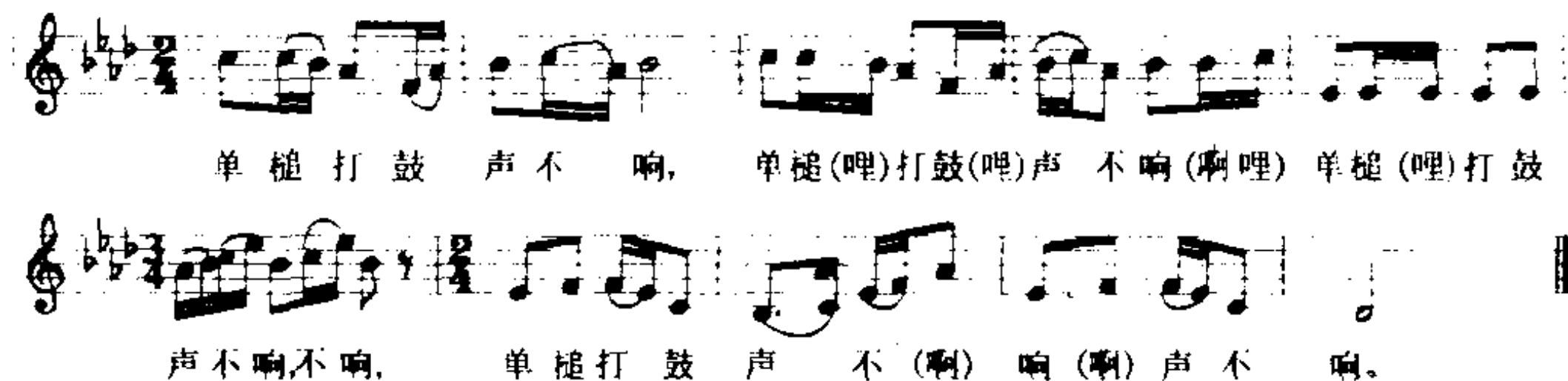
(妹好啊咧) 花 开(啊咧)， 结 籽 尺 多(啊咧) 长(啊罗 哎)。

4. 调声

是流行于海南岛儋县一带的一种民歌。由儋县山歌衍变而来。相传宋代苏东坡流放于儋州，曾在那里讲学授徒，儋县民歌受其影响，音调近似吟诵古诗词。调声的歌词亦有此种影响的痕迹。歌词七字一句，不论一句、两句或四句都可构成一首。由集体歌唱，四五人到七八人为一组。对唱时，男女分组，每组都由一个善唱者领唱。领唱者唱一小节或一句，然后大家加入齐唱，唱时还随着歌曲的情绪和节奏轻轻摆动双手，摇晃身躯，其曲调篇幅较为

短小，常为四句一段，近似起承转合。旋律流畅，节奏鲜明，富有舞蹈性，多用五声商调式，亦有徵调式、宫调式。与咸水歌相比较，音调有一定联系，但音域加宽，跳进音型减少。

〔谱例 3—86〕



(三) 粤海支脉民间音乐的音调特点

在粤海支脉民间音乐的旋律进行中，最具特色的音调有二：助音式中二度，以及跨越型旋法。

助音式中二度，指的是在 mi 与 fa 之间，si 与 do 之间构成的助音式进行，因其间隔距离常在 $3/4$ 全音左右，故称其为“中二度”。如：海丰渔歌《呵呵香调》和《斗歌》。

〔谱例 3—87〕



跨越型旋法，指的是经常出现于 si 与高音 sol，sol 与 do，mi 与低音 sol，do 与低音 mi，la 与高音 mi，do 与低音 sol，re 与低音 la 之间的跳跃进行。

〔谱例 3—88〕

落 雨 大 广州儿歌

落 雨 大， 水 浸 街， 阿 哥 担 柴
上 街 卖， 阿 嫂 着 花 鞋， 花 鞋 花 袜
花 腰 带， 珍 珠 蝴 蝶 两 边 排， 排 排 都 有
十 二 粒， 粒 粒 圆 亮 无 媲 瑕。

这种跨越型的旋法，当与广州话九声的声调调值有关。据袁家骅《汉语方言概要》，广州话九个声调用简式声调符号表示如下：

	平	上	去	上 [^] 下
阴	55或53	35	33	5 33
阳	21	13	22	2 和 22

李雁氏还以音符表示其相互关系。以阳平为中心的广州话“人”字系列：

〔谱例 3—89〕

阳入(中) 阳去(孕)阳上(引)阳平(人)阴平(因)阴上(忍)阴去(印)阴入() 中入()

以阴平为中心的广东话“人”字系列：

〔谱例 3—90〕

广州话九声中，阳平、阴平是两个中心，是两个最活跃的因素。它们之间的音程关系及其变化所产生的许多音调，正是跨越型旋法的基础。以粤剧行腔为例，“人生”是由阳平到阴平，其行腔旋法有：

〔谱例 3—91〕



“花园”是由阴平到阳平，其行腔旋法有：

〔谱例 3—92〕



这种跨越型进行与助音式中二度相结合的旋法，贯穿于粤海支脉的许多民间音乐乐种之中。如：粤曲二黄慢板。

〔谱例 3—93〕





广东音乐的“乙凡”，粤剧中的“苦喉”、“乙凡”与秦腔的“哭音”（苦音）变化手法相类似，似当从中原腹地传来。

十一、客家支脉

（一）概况

“客家”是与“土著”相对而言。据统计，目前全国的客家住地共达 127 县，其中纯客住县 32 个，非纯客住县 95 个，人口二千多万。分布于广东、福建、江西、台湾、广西、湖南、四川等省，而粤东、粤北、闽西、赣南这一片相连的地区是客家分布的主要地区。因此，客家音乐支脉亦主要指的是这一带客家居民的民间音乐。

据史学家考证，客家先民本是古代中原一带的汉族居民。东晋以前，北起并州上党，西届司州弘农，东达扬州淮南，中至豫州新蔡安丰，皆为客家先民居地。东晋永嘉以后，为战乱所迫，他们先后经历了多次大迁徙。由于迁徙后的客家定居于闭塞的山区，自然条件方面的限制，使他们不易受外来影响的渗透，加之强烈

的宗族观念和保守思想也增强了对外来影响的抵抗,所以客家住地不仅形成了自己特殊的社会生活区域,而且在语言上也形成了独立的系统——客家方言。还保存了他们固有的文化礼俗。在音乐方面,也有自己独特的形式。在客家居民集中居住的粤东、粤北、闽西、赣南地区,民间音乐形式主要有:梅县山歌、兴宁山歌、闽西山歌、兴国山歌、粤北歌舞、船灯、花灯、竹板歌、南词北调、汉剧(外江戏)、山歌戏、采茶戏、汉乐、十班等。其中以山歌为代表性乐种。

(二) 客家山歌述要

1. 闽西客家山歌

闽西客家山歌是指流传于旧属汀州府治的长汀、上杭、武平、永定、宁化、清流、归化(今明溪)等县和连城部分地区客家人聚居地的山歌。

闽西客家山歌除具有一般南方山歌在唱词句式、曲式结构、节奏等方面的普遍特点外,在音乐上的突出特点,就是在旋律进行中突出强调羽、商两音。如宁化《新打梭标》,全曲只用羽、商两音,以它们之间的直接交替形成的纯四度为旋律特征,徵音只作乐句落音(re)的后倚音。

〔谱例 3—94〕

新 打 梭 标

闽 西 宁 化

♩ = 60

哎 呀 哩! 新 打 梭 标 两 面 光 噢, 拿 起 梭 标 上 前 方 噢,

拿 起 梭 标 前 方 去 噢, 梭 标 缴 到 盆 子 枪 噢。

在许多徵调式、羽调式的客家山歌中，也具有这种强调羽商音的特点。如《风吹竹叶》、《山歌唱来闹连连》、《情哥去南洋》等。《风吹竹叶》全曲虽落于角音，但明显的是羽音的下滑，仍属羽调式，其中商音的强调，除作为乐节的顶点音和结束音之外，还在第二、三、六、七小节的开头以突出的位置往羽音进行，构成四度跳进。

〔谱例 3—95〕

风 吹 竹 叶 闽西 客家

风 吹 竹 叶 响 叮 个 当 噢， 自 动 个 报 名 到 前 方 噢，

前 方 打 倒 反 动 个 派 噢， 打 得 个 敌 人 一 扫 光 噢。

《八月十五看月光》音域在 mi 到高音 mi 之间，音列 mi、la、do、re、mi，以它们之间的级进和跳进连接为特点。民间歌手李天生能运用真假嗓唱出男女的不同音色，表现男女对唱的情景。

〔谱例 3—96〕

八 月 十 五 看 月 光 闽西 客家

(呵 格) 八 月 十 五 看 月 光， (呵 格) 看 见 鲤 鱼 跟 水 上 呵

鲤 鱼 (格) 唔 怕 漂 白 江 水 呵， 恋 妹 (呵) 唔 怕 (个) 路 (呵) 头 (呵) 长 啊。

在闽西客家山歌中，还有一些是强调商、宫音的徵调式。如宁化山歌《唱得老妹想情郎》。

〔谱例 3—97〕

唱得老妹想情郎 宁化山歌

你 不 会 唱 歌 (哟) 唔 要 (个) 声, 等 你 (个) 老 妹 (啊) 唱 给 你 听 罗。

一 日 唱 得 千 百 只 哟, 没 见 你 阿 哥 接 句 声 罗。

2. 兴国山歌

兴国山歌是赣南民歌的一种重要歌唱形式。以兴国县为中心, 流行于赣州地区东北和西北的大部分地区。按演唱内容分, 有对花、猜花、锁歌、盘歌、赞歌、检脚跟、丢关音、绣褙褙、藤缠树等。歌词结构包括歌头、歌腹、歌尾, 善用比兴、夸张、对比、拟人、谐音、反衬、重叠等手法。

其基本曲调, 从调式、旋法特点看, 大致有两类: 一是强调羽商两音的羽调式类曲调。如:

〔谱例 3—98〕

打支山歌过横排 兴国山歌

哎 呀 咧! 打 支 山 歌 过 横 排, 大 小 五 井 鲜 花 开, 家 人 啊 一 起

上 了 山 (呢) 哥 哥 啊! 一 轮 红 日 高 高 照 (呀) 照 上 来。

一是强调徵宫两音的徵调式类曲调, 如:

〔谱例 3—99〕

哎 呀 咧! 好 酒 就 要 呀 钵 好 装, (你 看) 好 妹 应 该

恋 好 (呢) 郎 啊, 挂 好 酒 三 杯 就 食 得 醉, 是 挂

同 志 格, 好 花 一 朵 满 园 (啊) 香。

在男女对唱中，还经常出现羽调式类曲调与徵调式类曲调相连接的情况，并形成同主音羽、徵调式的变换。如：

〔谱例 3—100〕

水深自有撑船人 兴国山歌

(女) 哎呀 咧！ (呀) 郎有心，妹有心 (呃)， (呀) 唔怕山高
水咁 (呃) 深 哦，山高都自有人开路，你几晓得格同志格 (介)
水深自有撑船 (呃) 人。 (男) 哎呀咧！ 好酒就要呀
好镬装， (你看) 好妹应该 恋好 (呃) 郎 (哇)。 (呀) 好酒三杯就
食得醉，是呀同志格， 好花一朵满园 (啊) 香。

兴国山歌曲调的基本结构包括曲首引句、主体四句和穿插性呼唤句。曲首引句“哎呀咧”，具有呼唤对方引起注意的作用，基本形式是：

〔谱例 3—101〕

哎呀咧 哎！ 哎呀咧 哎！

根据内容、情绪、演唱者声音条件的不同，有多种变化。如曲中穿插句的运用，一是以呼唤性短句增添亲切感，二是打破方整性结构，带来变化和对比。主体，以四乐句为基础，有五句体、六句体、七句体、八句体……以至十几句体等变化。

〔谱例 3—102〕



3. 粤东北客家山歌

兴宁县、梅县的山歌最具代表性，通常略称“兴梅山歌”。有多种腔调和板式。如梅县山歌有正板、四句八板、快板、叠板、号子等。正板是梅县山歌的基本形式，各乐段由四个乐句组成，音列 la、do、re、mi，为强调羽音的羽调式。

〔谱例 3—103〕



“四句八板”是正板山歌的扩展，“快板”是其节奏压缩，“叠板”是在正板山歌基础上吸收戏曲滚唱手法，山歌“号子”是在对歌前向对方打招呼的一种形式。

兴宁山歌主要有过山梆、水口山歌、石马山歌、罗岗山歌、罗浮山歌等。

4. 台湾客家山歌

台湾客家多由广东梅县及其周围（旧属嘉应州）各县迁入。主要聚居于新竹、苗栗、桃园以及屏东、花莲港等地。山歌有老山歌、山歌仔、平板调三种。

老山歌，又称过山调、大山歌调、高山调、南风调。据说为

台湾客家山歌的原始形式。曲调悠扬，节奏自由，旋律跳动较大，多由 la、do、mi、 \sharp sol（有时用 \sharp do，少用 re）组成的羽调式。如：
〔谱例 3—104〕

老 山 歌 台湾西北部客家民谣

$\text{♩} = 46$ 悠扬、缠绵

头 带 笠 子(就)莫 拿 伞, (那)

阿 哥 (咧) 有 双(呀就)莫 连 加 (那)。

难 装(就)两 样 酒, (那) 一 壶 (介) 一 树 (咧)

难 开啊 就)两 样 花 (哪)。

山歌仔，由老山歌变化而来，节奏较规整、旋律优美动听，多由 la、do、mi、 \sharp sol 构成的角调式，亦有羽调式的。如：
〔谱例 3—105〕

山 歌 子

山 歌 (咯) 唱 (喔) 来 (啊) 句 句 (喽)

真, (喔) 句 句 (喽) 唱 (喔)

来(啊) 解 劝(喽) (喔) 人(喔)

大 家 (喽) 朋 (那) 友 (啊) 如 听 (喽) (咯)

到, (喽) 这 种 (喔) 山 (哪)

歌 (哪) 劝 世 (喽) 文。(喔)

平板调，又称改良调、采茶调，是由老山歌、山歌仔改良而来，也是山歌由山地、原野向茶园、家庭、戏院转移的产物。成为“采茶戏”的主要唱腔曲调。结构均匀，常加伴奏、间奏，节奏规整，多由 sol、la、si、do、re、mi 六声组成的徵调式，常在级进旋律中插以四五度跳进。

〔谱例 3—106〕

平 板

d=108

奉 劝 (喽 就) 郎 (哪) 来 爱 知 (喔)

情, (哪) 勤 劳 节 (哪) (间奏)

俭 (啊) 不 愁 (喔) 贫, (哪)

百 般 (喔) (来) 事 (啊) 业 (啊) 都 爱 (喔)

做, (哪) 切 莫 (就) 学 (啊)

做 (啊) 懒 尸 (喔) 人, (哪)

(三) 客家山歌的音调特征

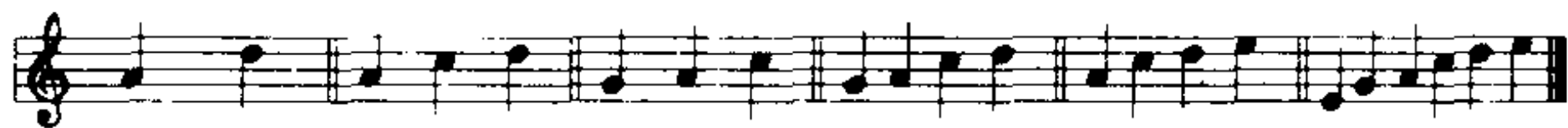
客家山歌的音调特征是：中高音区，窄音域，窄音列，以羽商音构成的纯四度框架为骨干的四度跳进和邻音级进为特点的旋法。

综观粤东北、闽西、赣南的客家山歌，其音域大致都是 sol 到高音 re 五度左右，音区在 $e^1 - e^2$ 之间。这种窄音域、中高音区，似乎可以从客家生活的地理环境中找到根据。粤东北、闽西、赣南多为山地，开门见山，隔山对歌，理应提高声调，以广视听。可是，此山属丘陵地带，多在千米以下，绿水青山，山山相对并不遥远，仅需稍作声调提高即可，因此，造成多在中高音区回旋，而

与辽阔高峻的西北高原山歌的宽音域、高音区相异。

从音列方面看，客家山歌的音列大致有：

〔谱例 3—107〕

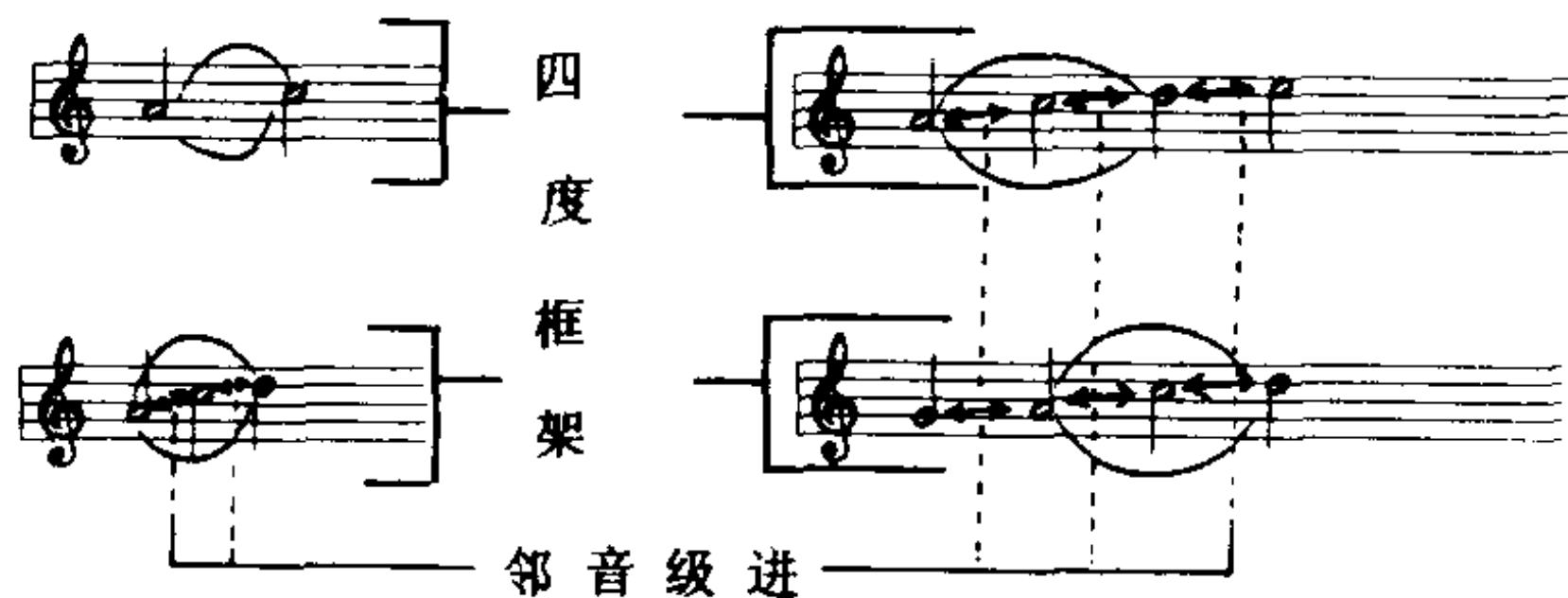


包括二音列、三音列、四音列、五音列和六音列，而以三音列、四音列为主。如果说，在音阶的发展过程中，曾经经历过一个由简到繁的阶段的话，我们能否把这种较为简单的音列看成是某些中原古山歌、古民谣的遗制呢？因为在客家方言中也确有许多“与古语相合”的现象。

在旋法方面，粤东北、闽西、赣南客家山歌的共同特点是对羽商两音的突出运用。最为典型的例子是《新打梭标》，全曲仅由羽商两音构成。其它还有许多例子。无论是三音列、四音列、五音列构成的，或是羽调式、徵调式的，大多数都是强调这两个音。在旋律进行中以羽商两音之间构成的纯四度音程为框架，或则在突出的节奏位置出现羽商两音的四度跳进，或则在突出的结构位置（如乐句、乐节的落音）出现羽、商音，间以音列中各乐音之间的邻级进行。

各种音列各乐音之间的进行方向大致如下：

〔谱例 3—108〕



此外，在梅县山歌中还经常在旋律进行中的乐节、乐句落音

上强调调式主音（羽）的上方小三度（宫）音；在兴国山歌、闽西宁化山歌中也有在徵调式中强调调式主音的上四度音（宫），似有以徵宫之间构成纯四度框架的意味。

这些现象都表明，在客家山歌旋法中，有强调纯四度、小三度关系的特点。因此可以说，客家山歌音调结构的特征是：以羽商（或徵宫）构成的单四度框架为骨干，间以五声音阶级进进行。其感情气质具有悠扬抒情特点，与客家人民纯朴、深挚的性格特征相关联。

十二、台湾山地支脉

（一）概况

本支脉只包括高山族。他们是我国统一的多民族大家庭中不可分割的一员，是台湾最早居民的后裔。主要居住在台湾岛的山区和东部沿海纵谷平原和兰屿上。此外，在大陆也有少数散居，分布在福建、上海、北京等地。台湾省的高山族同胞有 40 多万人，散居祖国大陆的有 3000 多人。

高山族的语言属南岛语系印度尼西亚语族，各地高山族人的语言差别很大，但都属于多音节的没有声调的黏着语。无本民族文字，通用汉文。由于居住地区和语言的不同，高山族内部又分为阿美人、卑南人、雅美人、排湾人、泰雅人、邵人、布农人、邹人、鲁凯人、赛夏人和平埔人等。高山族在古代文献中称“东番”，清代称“蕃族”，1945 年台湾光复后，统称高山族。目前在台湾省称高山族人民为山地同胞，一些学术著作中则称为台湾土著族。

高山族主要从事农业和狩猎。居住在平原的由于长期与汉族杂居，生产水平大致和汉族相同。居住在山区的，大多经营粗放

的农业并兼狩猎。生活在兰屿上的雅美人则多以渔业为生。

高山族人民信奉多神并崇拜祖先,每年要举行各种祭祀活动,有猎祭、渔祭、船祭、谷祀等,而民间音乐又常常和这些祭祀活动密切地联系着。

高山族民间音乐可分为民歌、器乐、歌舞三种不同的体裁形式。其中仅民歌一项就有一百多个品种。从演唱形式上可分为单音唱法、复音唱法、和声唱法和异音唱法,包括了人类最简单到最复杂的歌唱形式。高山族代表性的乐器为口弦、弓琴、杵等,歌舞以踏歌为主。

民间音乐创作与表演被高山族同胞看做是生活习俗的一部分,而不能仅看作为审美而进行的活动。如雅美人的“road”只有在祭祀和老人聚会时唱,用于跟祖先或祖灵勾通,传承祖规生活方式;“vac”只能在捕鱼丰收时唱,如捕不到鱼则不能唱,因为这种歌的唱词有感谢鱼灵、祈求来年再赐丰收之意。

(二) 民间音乐简介

1. 民歌

高山族民歌从体裁上可分为单声部民歌和多声部民歌两类,依据不同的演唱方式又可细分。单声部民歌可分为独唱、齐唱、对唱和一领众和等形式。前三种主要流行在阿美人、雅美人、泰雅人和邵人中,后一种较为普遍,在高山族各部分中都有流传。单声部民歌依曲调的性质可分为朗诵性和咏唱性两种。前者在雅美人的民歌中比较常见,这种民歌音域很窄,一般不超过五度,多用散板,和语言音调联系紧密。咏唱性民歌音域较宽,旋律优美抒情,节奏也较为齐整。阿美人的《收工后的歌》为此类民歌的代表,其歌词均为无意义的虚词。

〔谱例 3—109〕

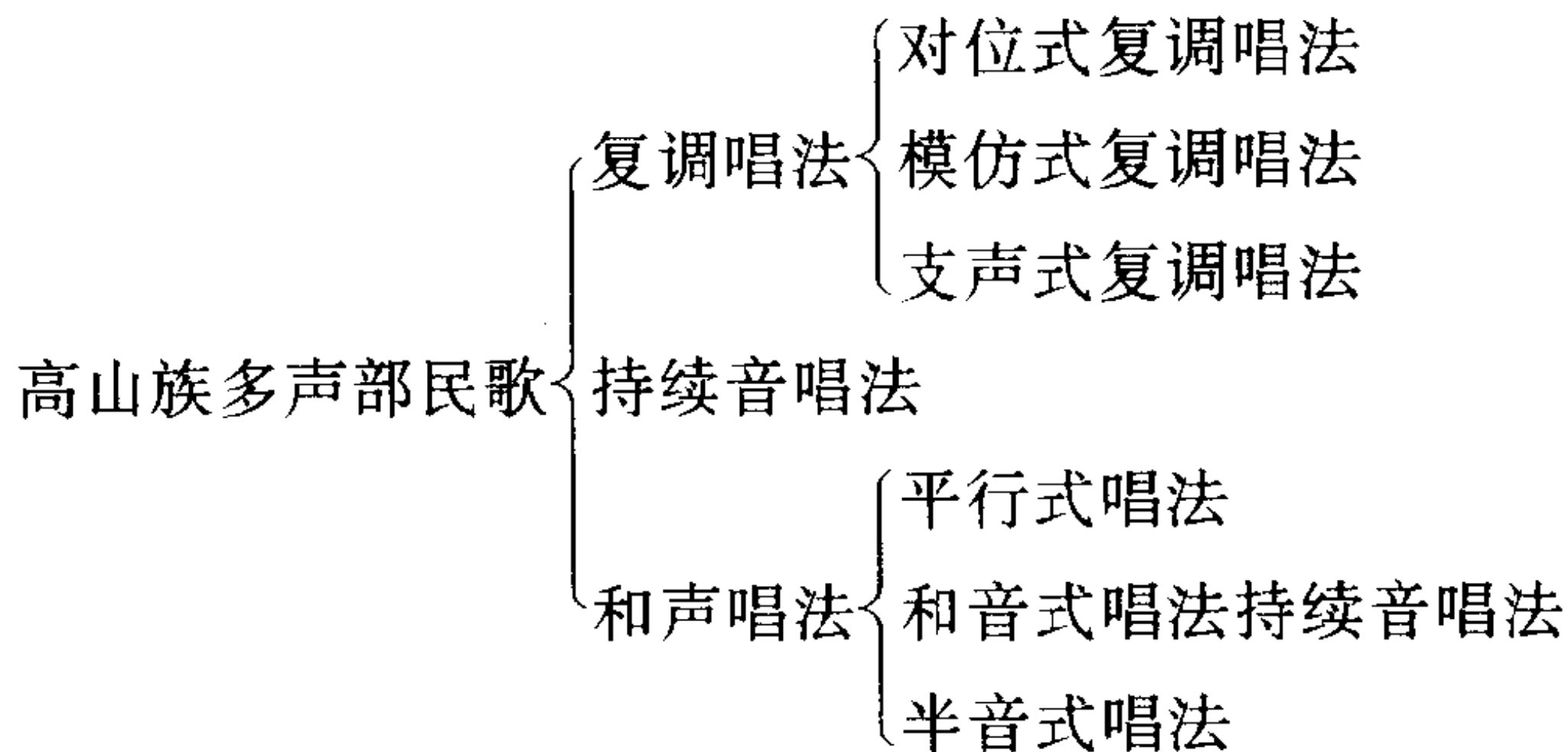
收工后的歌 高山族民歌

那 路 弯 那 路 弯 那 依 那 那 呀 嗯 那 路 弯 那 那

那 嘴 咿 央 央 咿 央 嘴 啊 咿 耶 央 那 咿 央 嘴 咿

央 哈 咿 央 那 嘴 咿 央 那 噢 哈 咿 也 央。

高山族的多声部民歌很丰富，包括了许多不同的形式，依歌唱的方法可分为复调唱法、和声唱法、持续音唱法三大类，前两类又可各自分为三小类。下面是高山族多声部民歌分类总表：



对位式复调唱法主要流行在阿美人中，包括二声部到五声部的自由对位合唱。下面这首饮酒歌是在农事完毕之后，大家一面喝酒一面演唱的一首三声部民歌。

〔谱例 3—110〕

饮 酒 歌 高山族民歌



模仿式复调唱法主要流行在泰雅人中,多采用轮唱形式。支声式唱法主要流行在阿美人中,两个声部所唱的是一个曲调,只在个别地方不一致,形成支声效果。平行式唱法主要流行在赛夏人和邹人中,两个声部构成平行四度或五度进行。和音式唱法主要流行在布农人中。他们的民间音乐的音阶主要由自然泛音构成,因此,他们的合唱也以小三度、大三度、纯四度、纯五度和八度协和音程构成和音。半音式唱法也主要流行在布农人中,一般为三声部合唱。第一声部从最低音开始,以高约半音的音程徐徐上升,其他两个声部与第一声部相距小三度、大三度、纯四度、纯五度,也与之相应升高,等第一声部达到最高音时,合唱即告终止。下例是布农人唱的一首歌,没有歌词,始终以“喔”作词来唱,由弱开始,逐渐加强。相传这种唱法是布农人的祖先在听到瀑布声,产生灵感后创作的,一般由 9 到 12 人演唱。

〔谱例 3—111〕

祈祷小米丰收歌

高山族民歌

(下略)

持续音唱法在鲁凯人中最流行。这种民歌多为两个声部，上声部是独唱的旋律，下声部为齐唱的持续音。一般上声部先行，再加入齐唱。

2. 器乐

高山族的民间乐器分吹奏乐器、拉奏乐器、弹奏乐器和打击乐器等类别。最有特点的是吹奏乐器鼻笛、弹奏乐器弓琴和打击乐器杵等。

鼻笛有单管式和双管式两种，都是竖吹的。单管式鼻笛管身竹制，长 15 至 60 厘米，上开 3 或 6 孔，上端横切面处设圆吹孔。演奏时用手指或用纸卷、草卷堵住一个鼻孔，用另一个鼻孔吹奏。双管式鼻笛有两种：第一种一根有按孔，用来演奏旋律，另一根无按孔，用来演奏持续低音，这种鼻笛主要流行在鲁凯人中；第二种两根皆有指孔，同时吹奏旋律。

弓琴是一种弹奏乐器，形制与打猎时所用的弓无异，故名。它

主要流行在布农人中。其弓用竹制，弦有藤制、麻制、金属制的几种。奏时将弓琴一方用口衔住，左手支撑另一方，并用右手拇指和食指弹弦，同时一左手拇指按弦来改变音调。弓琴只能发出 do、mi、sol 和高音 do 四个泛音，若用右手碰触弦的下方可产生 re。因此弓琴奏出的曲调只能由这几个音构成。

杵是用来捣米的工具，同时也是乐器。几名或十几名妇女各持长短不同的杵，交替地在石磬上敲打出不同音高的乐音，这便是杵乐。有时演奏完杵乐再唱杵歌，有时一面演奏杵乐一面唱歌。参加杵乐表演的人数不等，乐曲的音域和音阶亦有不同。

3. 歌舞

高山族的歌舞大多为踏歌而舞的形式，很少使用乐器伴奏。歌唱的形式以齐唱、一领众和为主。舞蹈的形式随着部落的不同而有所差异，但大多是手拉手围成圆圈而舞。高山族的歌舞主要是在各种祭祀活动中表演，在结婚、庆祝丰收、庆祝成年等民间仪式中亦有表演。著名的歌舞有泰雅人的口弦舞、雅美人的头发舞、赛夏人的祭祀矮灵舞、排湾人的五年祭舞、鲁凯人的婚礼舞、阿美人的赏月舞和卑南人的铃舞等。

（三）音调特点

同采用中国音乐体系的其他民族一样，高山族民间音乐大多采用五声音阶，但各支系所用的五声音阶结构不同，如泰雅人采用的五声音阶建立在 la、do、re 和 mi、sol、la 等三音组的基础之上，而布农人、曹人和邵人的音阶则建立在大、小三和弦的基础之上。除五声音阶之外，高山族民间音乐还用半音阶。

高山族民间音乐的节拍可分为有板和散板两类，但散板是其主要节拍形式，高山族歌舞音乐和器乐中，还常出现交错拍子。高山族民间音乐的旋律线条多用下降型，旋律从中、高音区开始，

逐渐下降到较低的音区结束。乐句的结音或全曲的终止音有时用下滑音。曲终渐快是高山族民间音乐的又一特点,这和西洋音乐有些乐曲曲终渐慢的习惯完全相反。

附: 其他民族

朝鲜族和京族是从境外移居我国的民族,但他们的音乐文化和中国音乐体系十分接近,一方面与其母国相联系,另一方面又受我国其他兄弟民族的影响,从而各自形成了独特的风格。朝鲜族是从18世纪开始逐渐从邻国朝鲜迁居我国的。19世纪末,朝鲜连年大旱,大批饥民迁入我国东北地区定居,逐渐成为我国的一个少数民族。朝鲜族民间音乐由于移居我国的先民原籍不同,包括南道、京畿道和西道三种不同的风格。南道为朝鲜半岛南部,是古代三韩的故地,保留有较多古代文化传统,其音乐风格含蓄内在。西道指朝鲜北部,西道民间音乐继承了古代高句丽音乐的传统,具有豪迈、奔放和高昂的特点。京畿道是指朝鲜中部地区,这里从14世纪到19世纪曾是朝鲜政治、经济、文化的中心,其音乐风格抒情、优美、明快。我国朝鲜族民间音乐的分布情况,和邻国朝鲜正好相反:南道风格分布在朝鲜族居住区的北部,即吉林省北部和黑龙江省南部。西道风格分布在南部,即临近中朝国境地区。

朝鲜族民间音乐有民歌、器乐、歌舞、说唱、戏曲等五种不同的体裁,其中以民歌最为丰富多采。朝鲜族民间音乐采用中国音乐体系,但有许多独特之处。如在节拍和节奏体系中运用被称为“长短”的各种不同的固定节奏型,以及在调式运用方面的若干特点。从总的方面来看,与朝鲜族的语言一样,朝鲜族的音乐与阿尔泰语系诸民族有较多的联系,同时在历史发展过程中,又受到古代汉族音乐和西域音乐的比较大的影响。

京族的先民是 15 世纪以后陆续从越南涂山等地移居我国的,现在居住在广西防城县江平区的三个海岛上。京族民间音乐有民歌、歌舞、器乐等体裁。虽然京族已迁居我国近 500 年,但中国京族的音乐与越南京族音乐相比较并没有大的差异:都运用同样的五声和七声调式;旋律线条常围绕着调式中的骨干音进行;都强调切分节奏的运用;在演唱方法上,都讲究鼻音及轻声的运用,刻意追求音腔的表情意义。两国京族所用乐器也相同。但中国京族有用汉语演唱的民歌,且在民歌中占有一定的比例,这是越南京族民歌中所没有的。

第三节 欧洲音乐体系的两个支脉

中国采用欧洲音乐体系的民族有哈萨克、柯尔克孜、俄罗斯、塔塔尔等民族,按其音乐风格又可分为两个支脉。哈萨克族和柯尔克孜族是中国固有民族,他们世代居住在东方,故以“东方”命名其采用的支脉;而俄罗斯族和塔塔尔族是从欧洲移居中国的,中国人称欧洲为“西方”,故以“西方”命名。

一、东部支脉

(一) 概况

本支脉包括哈萨克和柯尔克孜两个民族。在中国的西部边陲,有高耸入云的山峰、无边的原始森林、富饶辽阔的牧场,哈萨克

人和柯尔克孜人便主要生活在这片土地上。

哈萨克语和柯尔克孜语属于阿尔泰语系突厥语族,这两个民族在历史上都使用过突厥文,信奉伊斯兰教后,使用以阿拉伯字母为基础的文字来拼写本民族的语言。在哈萨克族采用的两个音乐体系(中国和欧洲)、柯尔克孜族采用的三个音乐体系中,欧洲音乐体系是最主要的。哈萨克族是在16世纪中叶形成的,其重要族源之一是乌孙。柯尔克孜族的先民于公元前就居住在叶尼塞河上游,当时被称为“坚昆”。唐代颜师古谈到乌孙人的容貌时说:“乌孙于西域诸戎,其形最异,青眼赤须”。唐代安西都护盖嘉运作的《西域记》中说:“坚昆国人皆赤发绿睛”,《唐书·回纥传·下》也说:坚昆“人皆长大,白发、皙面、绿瞳”,可见哈萨克人和柯尔克孜人的先民属于高加索人种而不属蒙古人种。因为哈萨克族和柯尔克孜族开始接触欧洲民族是在15世纪以后,他们的音乐也和俄罗斯音乐有明显的不同,所以这两个民族的民间音乐采用欧洲音乐体系不是受欧洲音乐影响的结果,而是和他们各自的族源有关。

(二) 代表性乐种

1. “安”和“也尔”

属于本支脉的民族把本民族的民歌从音乐特点上分为两类:一类强调旋律的表现意义,和欧洲的“咏叹调”相似;另一类强调语言的表现意义,与欧洲的“朗诵调”近似。“安”是哈萨克语“旋律”的意思,“也尔”是柯尔克孜语“歌曲”之意,它们都属于第一类。

“安”类的歌曲,多有固定的歌词和曲名,旋律优美,音域宽广,大部分是单乐段反复加副歌的单二部曲式结构。人们把善唱这类民歌的人称为“安琪”,意即歌唱家。大家所熟悉的哈萨克民歌都属于这一类,如《美丽的姑娘》、《燕子》等。“安”侧重曲调

的表现意义。“安”的表演形式，多为独唱或两个人齐唱。

被称为“也尔”的民歌，旋律优美、悠长，风格纯朴明朗。在曲调的进行中，述说的、语言化的音调和悠长开阔的长音相结合，构成有特色的歌腔。“也尔”多为不方整性的乐段结构，具有牧歌的性质，和哈萨克族民歌中的“安”相类似。

〔谱例 3—112〕

绿色的草原

柯尔克孜民歌

黎明的高原 多 美 好 金 色 阳 光

洒 在 草 原 上 露 水 象 珍 珠 闪 闪 发 光

鲜 艳 的 花 朵 吐 芳 香

2. 月伦

“月伦”是哈萨克语“诗歌”的意思。“月伦”类的歌曲无固定歌词，由歌手即兴编唱，曲式不像“安”那样严整，节奏亦较复杂，和语言音调结合紧密，风格更接近汉族的说唱音乐和西洋歌剧中的朗诵调。善唱这类民歌的人，民间称为“月伦奇”，意即“民间诗人”。“月伦奇”的歌喉不一定很好，但必须具备很强的即兴编词的能力。柯尔克孜语称“月伦”为“乌洛泔”，其实和“月伦”是一个词，不过发音有所不同。“乌洛泔”的旋律和语言结合比较紧密，节奏齐整，结构方整，曲调活泼幽默，和哈萨克族的“月伦”相近似。

〔谱例 3—113〕

月轮的曲调

哈萨克民族

我 们 转 场 来 到 了 黑 水 河
 旁 姑 娘 们 的 歌 儿
 多 路 在 唱 小 伙 子 们
 比 不 上 哟

3. 玛纳斯

《玛纳斯》是柯尔克孜族的一部规模宏伟、色彩绚丽的民间英雄史诗。共有 8 部,20 多万行。它通过动人的情节和优美的语言,生动地描绘了玛纳斯一家八代英雄的业绩。主要反映了历史上柯尔克孜族人民反抗异族奴役的斗争,表现了他们争取自由、渴望幸福生活的理想和愿望。《玛纳斯》的歌词严谨,是一种格律诗,每段有四行的,也有多行的,每行 7 或 8 音节,押脚韵,有一部分也押头韵、腰韵。演唱时不用乐器伴奏。专门演唱《玛纳斯》的民间艺人,柯尔克孜语叫“玛纳斯其”。《玛纳斯》不仅是一部珍贵的民间音乐遗产,也是研究柯尔克孜族历史、民俗、语言、宗教和文学的重要材料。

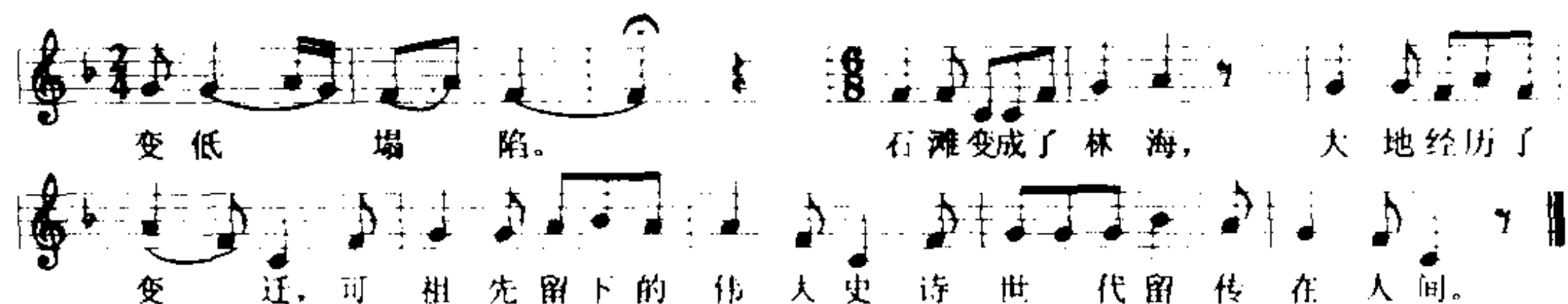
〔谱例 3—114〕

玛 纳 斯

柯尔克孜民歌

中速

滚 滚 奔 流 的 大 河 哟, 有 多 少 已 经 枯 干; 碧 绿 的
 河 岸 哟, 有 多 少 变 成 了 戈 壁 滩; 多 少 人 迹 罕 至 的 地 方,
 又 变 成 湖 泊 和 水 滩; 平 坦 的 大 地 冲 成 深 涧, 高 耸 的 山 崖



4. 葵

哈萨克人和柯尔克孜人称本民族民间器乐曲为“葵”。“葵”中最重要的的是哈萨克族的东不拉曲和柯尔克孜族的考姆孜曲。

东不拉是哈萨克人最喜爱的弹奏弦鸣乐器，音箱呈瓢形，用松木或红柳木制作，琴杆细长，上有8至10个品位，张两条弦，四五度定弦，可奏多种和音。哈萨克族民间流行中音东不拉，本世纪50年代起，在中音东不拉的基础上进行改良，制出了最高音、高音、低音、次中音等各种东不拉，而且在此基础上逐渐形成了东不拉乐队。传统的东不拉乐曲分为两类，一类是叙事曲，称“东不拉达斯坦”，用东不拉曲来叙述一个完整的故事；另一类叫“葵巴斯”，“葵”意为“乐曲”，“巴斯”意为“头”，可译为“序曲”或“前奏曲”，是艺人们在弹奏叙事曲之前演奏的乐曲。

“考姆孜”是一种弹奏弦鸣乐器，音箱为木制，琴干为指板，无品，上张三弦，定弦多为g、d¹、g¹或g、a、d¹。弹奏时左手指按弦，右手拇指、食指弹弦或用五指轮奏。其左手技巧有吟、揉、滑、颤，右手则有扫、弹、勾、拨等。民间艺人弹奏起来，小小的考姆孜忽而头上，忽而脚下，忽而胸前，忽而背后，忽而飞弹、反拨，忽而竖弹，忽而横奏，动作变化莫测，节奏铿锵有力，曲调奔放流畅，令人心醉神迷，耳目一新。

考姆孜有许多标题性的乐曲，如《不要勒紧马笼头》、《并肩的野马》、《啄木鸟》等。在许多考姆孜乐曲中包含着生动的故事，传统的考姆孜乐曲内容还涉及到一些历史文化状况。

(三) 音调特点

本支脉最常见的调式是自然大调、自然小调，其次是多里亚和混合利第亚调式。

正如采用中国音乐体系的诸民族在调式运用方面有不同的特点一样，哈萨克族和柯尔克孜族民间音乐中的自然大、小调和西欧古典音乐中的大、小调式也有一定的差异，从而构成了独特的民族风格。

属于自然大调和自然小调的哈萨克族民间音乐作品都很强调第六级音。大调式作品中为了强调这个音，还常常采用它做为辅助音，这就使大调式蒙上了一层小调色彩，比较抒情；而小调式又蒙上了大调色彩，比较明亮。同时，哈萨克族民间音乐经常采用平行大、小调之间的交替。如：

〔谱例 3—115〕

哈 尔 哈 什

哈萨克族民歌

见到你 美丽的姑娘 我多
喜欢 离开了你
心上的人 我将 终日不 安
啊 喂 啊 喂
哈拉哈 喂 哩俩 俩 哩俩俩
俩 哩俩俩 喂 哩俩俩 俩 俩

柯尔克孜族民间音乐作品，强调下属音和下属和弦，在终止式中常出现属和弦—下属和弦—主和弦的进行。在民歌中，为了进一步强调下属音和下属和弦，常用构成其下属和弦的三个音(sol、 b si、re、 b si、re、fa)进一步加以支持，这样在自然大、小调中就出现了 b si这个音。此种情况在自然小调中比较常见，但不能视为弗利吉亚调式，因为根本不出现弗利吉亚进行。

〔谱例 3—116〕

向北京致敬

柯尔克孜民歌

晨 风 请 你 轻 轻 的 吹， 吹 到
天 安 门， 请
你 把 那 天 安 山 的 敬 意 也， 带 给 那
亲 爱 的 北 京。

“曲首”在哈萨克民间音乐中占有很重要的地位，由于哈萨克语的单词重音后置，曲首多采用抑扬格，由相距四度或五度的两个音构成。如果这两个音之间的音程关系是四度，曲首冠音就是主音；音程关系为五度，则曲首冠音是属音。

曲首或曲首部往往是音乐作品的核心音调，它也被进一步地用在作品的结构内部，特别是在一首民歌或乐曲内容转折和句逗的地方。曲首和曲首部的形式，还进一步扩大运用在整个作品的旋律表现上。民歌中把“曲首”音调——四五度上升跳进和级进结合起来，形成逐渐往高推进的旋律线条。这种旋法的特点，形成了哈萨克族音乐不断向上、情调明朗的悠长线条，表现了哈萨

克人民勇往直前和豪迈爽朗的性格特点。

受波斯——阿拉伯音乐体系的影响，在采用自然小调的柯尔克孜族的有些民歌中，本来起标明调式作用的、最稳定的第三级音会变成具游移性的四分之三音，此时音阶的排列和旋律大调下行音阶相似，但它不是旋律大调，而是欧洲音乐体系和波斯——阿拉伯音乐体系交融的产物，因此可以称为“中立音自然小调”。

哈萨克族民间音乐的旋律线条多为反S型或高平升降型。由自然音阶的级进和四五度的跳进相结合而成，旋律很少运用装饰性的手法，也不带“腔”。所以，哈萨克族民间音乐的曲调是朴素而单纯的，旋律运动的起伏很大，旋律线条的升降起落比较急促。由于旋法进行的这一总特点，速度缓慢的作品，有着悠长的、史诗般的性格；速度较快的作品具有舞蹈音乐的特色。柯尔克孜族的民间音乐作品中，喜欢用一些有特色的乐汇作为主题，并将主题多次反复来展开乐思。柯尔克孜族的民间音乐的旋律经常从一个水平线突然跳进到另一个高度，带有冲击性，情绪突然发生变化，在高音上经过一定时间的停顿，然后才逐渐下行到主音、属音和下属音上。这样，位于低音区的和细碎节奏进行相联系的主题，便和高音区的长音结合起来，形成了旋律的对比和起伏。

二、西部支脉

（一）概况

本支脉包括俄罗斯族和塔塔尔族。

俄罗斯族是18世纪以后从俄国迁入中国的，其民间音乐包括了民歌、器乐和歌舞三个类别。俄罗斯族是中国唯一源于欧洲的民族，也是中国唯一不采用中国音乐体系而只采用欧洲音乐体系

的民族。欧洲音乐体系的特点在俄罗斯族民间音乐中表现得非常典型。俄罗斯族主要采用纵向的、和声的音乐思维，许多民间音乐作品的曲调实际上是从和声进行演变出来的。这种音乐思维方式，在中国为俄罗斯人所独有。器乐曲多为主调形式，用功能和声伴奏，强调下属和弦到主和弦的进行。民歌分多声部和单声部两种，前者以平行三、六度进行为主。俄罗斯族民间音乐不用散板，最常见的拍子是二拍子、四拍子、三拍子和六拍子。

俄罗斯族民间音乐由于受中国其它民族音乐的影响，出现了中国音乐体系中常用的音腔，并出现了用汉语歌词或用俄、汉两种语言的词汇组合成的歌词演唱的民歌。这两种情况在俄国的民间音乐中是不存在的。

塔塔尔族是19世纪以来陆续从伏尔加河流域迁入中国新疆的，塔塔尔族的族源与13世纪西征到达欧洲的蒙古人以及古代从中亚西迁到伏尔加河流域的突厥人有关。塔塔尔族民间音乐采用中国和欧洲两个不同的音乐体系。采用中国音乐体系的塔塔尔族民间音乐作品，由于其族源的关系，属于北方草原支脉。采用欧洲音乐体系的作品与俄罗斯民间音乐的风格十分接近。

（二）代表性乐种

1. 克列别夫卡

“克列别夫卡”意为“短歌”，是一种即兴编词演唱的歌曲，常在喜庆活动中演唱，其节奏明朗轻快，内容诙谐风趣，旋律和语言音调结合紧密，似说似唱，有独唱，也有对唱，常伴随着欢快的舞蹈。《姑娘的身价》是以批评追求彩礼、爱情不专为内容的短歌，很能显示这类歌曲的独特风格。这一歌种在塔塔尔和新疆其他民族中亦非常流行。

〔谱例 3-117〕

中速，稍快 姑娘的身价 俄罗斯族民歌

美 丽 姑 娘 千 千 万, 身 价 太 高 不 可 攀,

你 要 打 算 把 婚 求, 就 得 攒 够 一 千 元。

本支脉的器乐曲和歌舞曲多从此类歌曲演变而来，如手风琴独奏曲《阿金奴什卡》。

〔谱例 3-118〕

阿 金 奴 什 卡 俄罗斯民歌

手风琴

快板 第一变奏

1

2 第二变奏

第三变奏



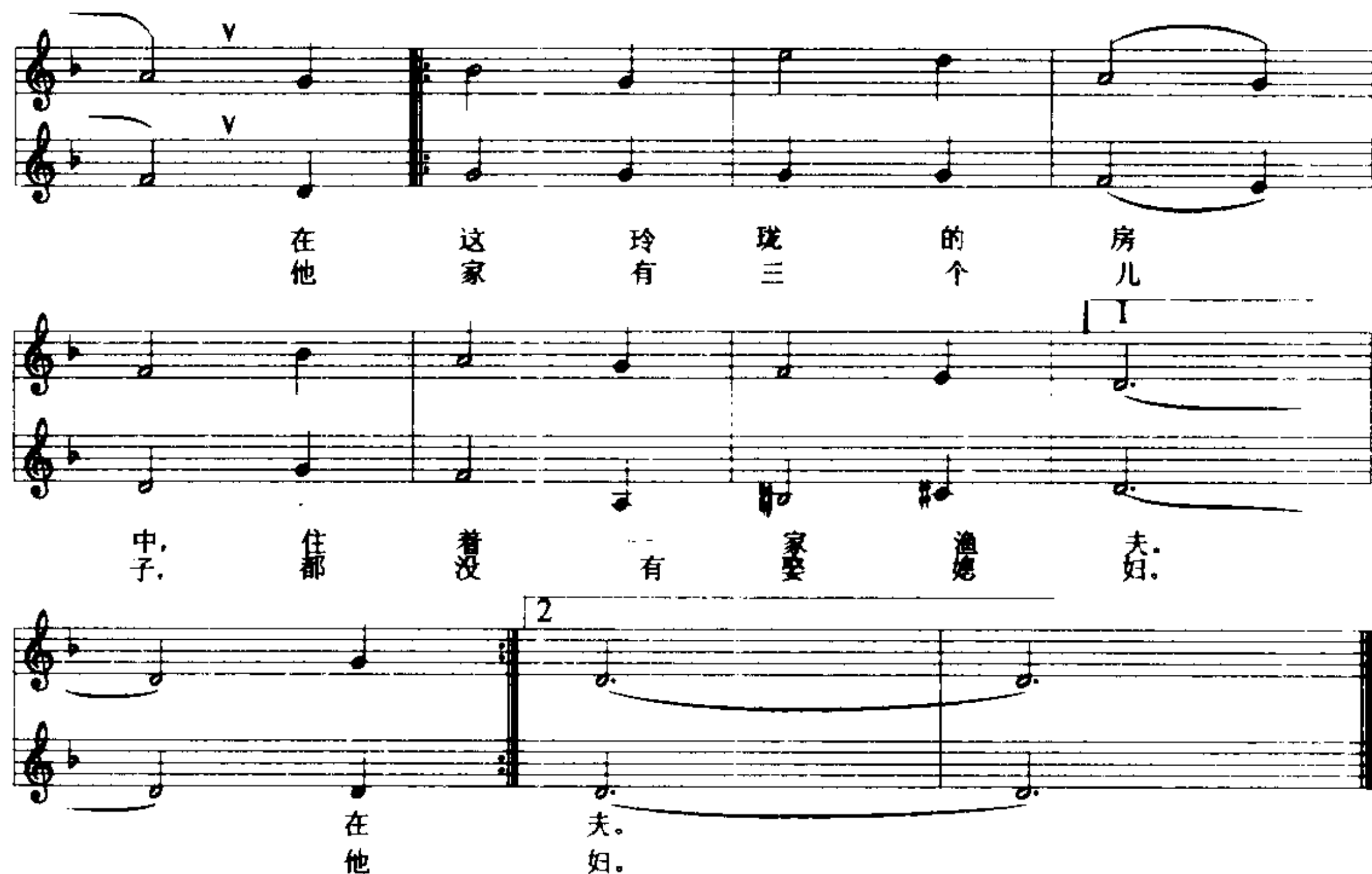
2. 别斯尼亚

“别斯尼亚”意为“歌曲”，是一种多声部的合唱歌曲，速度多为行板或中板，旋律抒情优美，节奏开阔奔放，词曲结合较固定。仪式歌、抒情歌、叙事歌多属于此类。《渔夫之歌》用凝练的手法，叙述了渔夫的小儿子的爱情悲剧，是一首流行很广的俄罗斯族民歌。

〔谱例 3—119〕

渔夫之歌





(三) 音调特点

从音乐思维方式来看,属于本支脉的俄罗斯族与中国其他民族及东方诸民族都不同。东方诸民族的音乐思维方式大多是线型的、横向的;俄罗斯族人民则更多表现出纵向的、和声的音乐思维特征,它的许多民间音乐作品的曲调实际上是根据和声进行演变出来的。由于塔塔尔族也是从俄国移居中国的,所以塔塔尔族有时也运用这种纵向的思维方式。在俄罗斯人和塔塔尔人演唱、演奏这类曲调时,他们想到的首先是和声进行,如《姑娘的身价》和手风琴独奏曲《阿金奴什卡》的主题及其五个变奏,可归纳为下列和声进行:T—D—DD—T。

在中国,这种纵向的、和声的音乐思维方式,为俄罗斯人所特有。它是俄罗斯民间固有的,还是主调音乐兴起之后在专业和声音乐的影响下产生的,值得进一步探索。

俄罗斯族民间音乐在音乐形态上也和中国其他民族的音乐有较大差异。首先，俄罗斯族民间音乐中很少出现“音腔”。在调式方面，中国俄罗斯族民间音乐中没有采用五声调式的作品，常见的调式有自然大调、自然小调、和声小调、旋律小调和混合利第亚调式。俄罗斯族民间音乐的旋律有明显的功能和声表层意义，如《渔夫之歌》第一乐句为主和弦，第二乐句头两小节为下属和弦，后两小节为主和弦，第三乐句为二级和弦通过属和弦进行到主和弦。最后一句为典型的终止式和声序进，由四级进行到终止四六和弦，经过属七和弦在主和弦上终止。

俄罗斯族多声部民歌以平行三、六度进行为主，器乐曲和单声部民歌的旋律也明显地表现出纵向的、和声的思维特点。在和声序进中强调下属功能到主功能的进行，尤其在自然大、小调的作品中，这一点表现得十分突出。

第四节 波斯——阿拉伯音乐体系的三个支脉

如前所述，采用这一体系的民族包括生活在新疆的维吾尔、乌孜别克和塔吉克三个民族。除了波斯——阿拉伯音乐体系之外，他们还同时采用欧洲音乐体系和中国音乐体系。这三个民族采用中国音乐体系的传统音乐作品主要属于秦晋支脉，采用欧洲音乐体系的作品主要属于西部支脉。波斯——阿拉伯音乐体系是这三个民族所采用的最重要的音乐体系，本节主要论述属于这一体系的

音乐作品。

新疆古称“西域”，是我国历史上文明开发最早的地区之一。古代西域的音乐文化有极高的成就，早在魏晋南北朝时期，产生在新疆的“龟兹乐”、“高昌乐”、“疏勒乐”就已经风靡中原，骚人名士赞不绝口，朝野上下为之倾倒，乐工歌伎争相传唱。以“龟兹乐”为代表的西域音乐，不仅对隋唐燕乐乃至整个中华民族音乐文化的发展起过十分重要的作用，而且影响到日本、朝鲜及东南亚一些国家。

古代的新疆是东西方进行经济、文化交流的重要通道，塞人、氏人、羌人、匈奴人、柔然人、月氏人、伊兰人、吐番人、粟特人、汉人等许多民族都曾在这里留下过踪迹。19世纪末和20世纪初以来，由于新疆地区考古发掘工作的进展，发现了记录古代塔里木盆地、居民语言的大量文献。根据这些文献，结合历史记载和石窟壁画上的材料进行研究，可以看出，古代塔里木盆地从纪元前到纪元后第一个千年期间，主要居住着操印欧语系语言的、属于雅利安人种的民族集团。古代西域的文明就是以他们为主体，和当时在西域留下过踪迹的各民族儿女共同创造的。

塔里木盆地四周是采用这一音乐体系的三个民族的聚居地，在天山以北也有若干聚居区或与属北方草原支脉民族的杂居区。在塔里木盆地边缘的沙漠和戈壁滩上开发绿洲，依靠雪水灌溉，是这一带地区农业的特点。

采用这一体系的民族主要从事农业，畜牧业及商业也在经济中占有重要地位。这三个民族的族源都与历史上在西域生活的操伊朗语族语言的民族有关。在体质上有突厥地域性人种的特点，和伊朗地域性人种有相似之处。在历史上，这三个民族的先民都曾信仰佛教，后改信仰伊斯兰教。乌孜别克语和维吾尔语同属阿尔

泰语系突厥语族，彼此相当接近，通话无困难。塔吉克语虽属印欧语系，但塔吉克人多通维吾尔语，因此维吾尔语是这三个民族之间的共同的交际用语。

这三个民族的传统音乐包括民歌、器乐、歌舞和木卡姆四种体裁形式。分为三个支脉，即塔里木支脉、帕米尔支脉和河中地支脉。维吾尔族为塔里木支脉，塔吉克族为帕米尔支脉，乌孜别克族为河中地支脉。

一、塔里木支脉

（一）概况

横亘中央的天山山脉，把新疆分为自然景色各异、风貌不同的两个部分，天山南侧是塔里木盆地，盆地四周是维吾尔族的主要聚居地，历史上，喀什、库车、莎车和吐鲁番等维吾尔族的几个文化中心都分布在这里，故用“塔里木”命名这一支脉。

维吾尔族源于古代的“回纥”。公元840年，地处漠北的回纥汗国崩溃后，回纥人分三支向西、向南迁移。西迁新疆的两支，和生活在塔里木盆地的其他民族相互融合，逐渐形成维吾尔族。总体看来，维吾尔族传统音乐首先是古代西域音乐和古代回纥音乐融合的产物，在发展过程中，它又从东亚、西亚、波斯、阿拉伯、南亚等地区的音乐中吸收过各种不同的营养。近代又受乌孜别克、塔塔尔、俄罗斯等兄弟民族的民间音乐的影响，进一步丰富、完善。和维吾尔族同为古代“回纥”后裔的裕固族民间音乐只采用中国音乐体系，属于北方草原支脉。从这一事实不难推断，属于本支脉的维吾尔族传统音乐作品主要继承的是古代以龟兹乐为代表的西域音乐传统。

（二）代表性乐种

1. 伊犁古歌

伊犁古歌维吾尔语叫“伊犁卡那合夏”，是维吾尔族具有代表性的歌种。

伊犁地区的伊宁市，是北疆最大的城市，交通方便，商业发达。在清代，伊宁的皮毛商业相当盛行，各地的农牧民，都到这一带从事制革、制靴等工作。这些手工业者来自四面八方，其中很多人喜爱和熟悉民间音乐，带来了各地的民歌，有些掌握了较高演唱技巧的优秀歌手，在演唱过程中，把一些民歌有机地组合在一起，逐渐形成了民歌联唱的音乐形式。

60多年前，伊犁地区著名的艺人麦苏木托訶、于赛音弹布尔、肉孜弹布尔、艾山弹布尔、麦西热卜阿訶、木哈买提土尔洪等，最擅长唱这些歌曲。现在能够演唱全部歌曲的阿布杜维里，就是向麦苏木托訶学习的。

这部歌曲最初在伊犁地区流传，1925年，沙里托亚姆和祖农拜涅克两位艺人把歌曲带到塔城。差不多同一时期，另外一些艺人把这部歌曲带到南疆等地演唱，很快就在这些地方流传开了。

这部歌曲一般多在举行“麦西热普”的场合上演唱。“麦西热普”意即“欢乐的晚会”。这是新疆地区一种民间娱乐形式。每逢礼拜的晚上，二三十个亲友聚在一起讲故事、说笑话、唱歌、奏乐、跳舞等。优秀的歌手往往被邀请参加盛会，在欢乐的盛会上除了演唱木卡姆之外，也演唱这部歌曲。演唱时，可独唱，也可齐唱，人数三五个不等。领唱由著名歌手担任。伴奏乐器一般用艾捷克、萨它尔、弹布尔、独它尔等，达卜（手鼓）更是不可缺少的。参加这种活动的是贫苦农民、牧民、铁匠、靴匠以及其他手工业者。

举行“麦西热普”的场所随季节而定。春季在郊外草地或河边，有欢迎春天到来之意；夏秋两季在果园里，有庆祝瓜果丰收之意；冬天严寒，一般都在家里举行。

这部歌曲的内容大致可分为四类：

第一类民歌，主要反映 1678 至 1881 年间维吾尔族人民被迫从南疆大批北迁至伊犁地区，为伊犁的统治者服劳役，从事筑城、修渠等无偿劳动，受尽了痛苦和折磨而愤起反抗的历史事实。

第二类民歌，主要反映 19 世纪末在伊犁地区所发生的几个感人的故事。这些故事通过古兰木汗、青牡丹、阿娜尔汗和娜祖古姆几个青年在爱情生活上的不幸遭遇，揭露了当时黑暗的社会现实，表现了维吾尔族人民对封建统治阶级的反抗精神。

第三类民歌没有具体的产生年代，也没有特定的故事情节，其中有些是反映维吾尔族人民对反动统治阶级的反抗和对美好生活的渴望的；有些是反映维吾尔族人民在艰苦生活中相互同情与支持的；还有些是表现维吾尔族人民对生活 and 劳动的热爱。

第四类民歌以爱情为主要内容，反映了千千万万男女青年反抗封建婚姻制度，要求恋爱自由的愿望，在一定程度上揭露了封建礼教的腐朽，热情地歌颂了青年男女在追求幸福、自由的爱情生活上所作的斗争。

伊犁民歌的词、曲结合比较固定，基本上是按词谱曲的。这些民歌的音乐形象丰富多样，性格鲜明，深刻而细腻地表现了当时被压迫劳动人民的生活和思想感情，充分表现了维吾尔族人民突出的艺术创作才能。

伊犁民歌以曲调明朗、抒情性强和具有独特的地方风格而著称。

伊犁民歌在曲式结构方面比较严密、完整，形式多样，它和

歌词的段落、衬字、衬句等有着密切的关系。

伊犁古歌在旋律发展手法上也是多种多样的。乐句作部分或全部重复，是伊犁民歌旋律发展手法之一。

调式交替和转调在伊犁古歌中运用得相当普遍。有时前一首歌和后一首歌的调关系为五度关系。有时则采用主音位置不变，而变换调式的办法。

伊犁古歌的节拍可以分为两类：一类是轻重交替很有规律、节拍均匀的，一般从弱拍起，乐句的半终止或全终止多以悠长的拖腔结束。这一类型的乐曲为数较多。另一类是节拍不规整的，基本上是自由的散板，像是一种朗诵体，如木卡姆的散序。这类民歌抒情性强，音调悠长缓慢，但数量较少。

伴奏在这部民歌中占很重要的地位，一般都是随腔伴奏，起到托腔、补腔的作用。此外还常常单独地演奏引子、间奏或后奏。由于伴奏与演唱溶为一体，使这部民歌更丰满、更完整。

2. 那格拉鼓乐

维吾尔族器乐乐种流行最广的是“那格拉鼓”，这是一种吹打乐。所使用的乐器有一支唢呐、三对那格拉鼓和一个冬巴鼓。冬巴鼓构造和那格拉鼓相同，只是体积稍大些。

“那格拉”是阿拉伯语“乃克尔”的变音，阿拉伯语中的“乃克尔”有两个义项：一为罐鼓，一为组鼓。这两个义项都合于维吾尔族“那格拉鼓”的情况。“那格拉”既然是“乃克尔”的音变，这就说明它的传入与伊斯兰教的传入有关。这还可从其他阿拉伯国家的鼓乐中得到证明，如埃及的鼓乐叫“脑克卡里边”，叙利亚叫“努克里”，伊朗叫“纳娥尔”，这些名称与“那格尔”都很相近，而且鼓的形状也都大同小异。

“那格拉鼓”的音乐有十二套，它们是：

- (1) 赛乃姆：意即情人、美人、受尊敬的人。
- (2) 库西赛乃姆：库西，意即加强，是对乐曲的感情色彩而言。
- (3) 木夏热克：意即散步、漫游、郊游。
- (4) 赛力尕：意为田猎、围猎之地。
- (5) 于兰：意为婚礼。
- (6) 古丽姆：意为我的花朵，或译为我亲爱的。
- (7) 鲁克沙来：意为阵容庄重、严肃、威严。
- (8) 鲁克沙来古丽：意为漂亮的花朵，转意为俊俏的人。
- (9) 赛海力亚尔：意为睡不着觉，失眠的朋友，或译为早起好。
- (10) 夏地亚：意为快乐、喜悦、幸福。
- (11) 库尔开姆：意为探望。
- (12) 拉克：可译为盼望。

每首“那格拉”由三至六首乐曲组成，其结构为：引子—若干乐曲—结尾。引子由唢呐独奏，没有打击乐伴奏，音乐为散板，引子后是合奏，是“那格拉”最重要的部分，结尾的鼓点，每套都一样。

这十二套鼓乐，有的只能在特定环境演奏，有的则无甚定规，如“木夏热克”、“赛力尕”，大都在野游时演奏，而“于兰”则只能在婚礼上演奏。“赛海力亚尔”只用于宗教，如在斋月期间，在封斋时，演奏此曲以唤醒沉睡的人们，所以它的名称也就概括了这一意义。“夏地亚”和“古丽姆”常在歌舞晚会上演奏，如果宴迎宾客，则往往演奏“赛乃姆”，表示对客人的爱戴、敬仰，并造成肃穆而庄重的气氛。

“那格拉”的名称只有“于兰”一个是古回鹘语，其余大部分

为阿拉伯语，或者是波斯语，这是维吾尔族信仰伊斯兰教的产物。但“那格拉”中的乐曲不一定全是“外来货”，因为据史料记载，在伊斯兰教传入之前，维吾尔族先民就有击鼓为乐的演奏形式。

3. 赛乃姆

赛乃姆是一种大型民间的歌舞，流传于维吾尔族聚居地区。按不同的产生地，人们习惯在“赛乃姆”前面冠以地名。如流行在喀什的叫“喀什赛乃姆”；流行在伊犁的叫“伊犁赛乃姆”，此外还有“库车赛乃姆”、“哈密赛乃姆”等。

赛乃姆是阿拉伯语借词，原意为“神像”、“神仙”，转意指情人。大概由于这类歌舞的歌词都是情歌，所以这类歌舞也叫“赛乃姆”。

赛乃姆常在节日或晚会上表演。表演时，观众和乐队围成圆圈，席地而坐，舞蹈在中间进行，有时一个人独舞，有时二人对舞，有时三五人同舞，群众拍手唱和。当音乐节奏由中速转快，舞步也越来越急促时，观众的赞美声四起，舞者的情绪也更加炽热。

赛乃姆通常采用民歌的素材作为器乐的引子，为舞蹈作准备。引子后面接以若干首歌曲，开始为中速，然后速度逐渐加快，最后转入高潮，以欢快的终曲结束。终曲有可能是歌曲，也可能只用器乐演奏。赛乃姆中的每首歌连接非常紧凑，很少用间奏。一般音乐结构为：

引子、歌曲一、歌曲二、歌曲三……终曲

赛乃姆是歌舞组曲，一般很少只用一个调，在大多数情况下，上曲是一个调性，下曲又转到另一个调性，色彩非常丰富。

器乐伴奏是赛乃姆的一个有机组成部分，伴奏乐器中击奏乐器以手鼓为主，其次是萨巴依和它石；弹奏乐器有弹拨尔、热瓦甫、独它尔；拉奏乐器有艾捷克；击奏弦鸣乐器有扬琴；吹奏乐

器有笛子、唢呐等。乐器多少并不固定，但手鼓是不可缺少的。乐器伴奏和歌曲的旋律基本一致，与矫健活泼的舞姿密切配合，具有加强节奏、烘托气氛和表达情感的效果。

4. 达斯坦

维吾尔族称说唱为“达斯坦”，意为叙事长诗，演唱“达斯坦”的艺人，民间称为“达斯坦奇”。

达斯坦的唱词，多为历代著名诗人根据民间传说创作，比较著名的有《艾里甫与赛乃姆》、《塔依尔与祖赫拉》、《赛依特诺奇》等。

《艾里甫与赛乃姆》是讲述两位青年之间忠贞的爱情遭到了国王的阻挠和破坏，最后双双殉情的故事。《塔依尔与祖赫拉》也是描写爱情的作品，被人称为维吾尔族的《梁山伯与祝英台》，它歌颂了男女主人公忠贞的爱情，以及争取自由反抗恶势力的斗争精神，并揭露了封建婚姻制度的残酷。《赛依特诺奇》以维吾尔族人民反抗清王朝的压迫和剥削为题材，颂扬了人民的力量，表达了人民的愿望，抨击了不合理的黑暗社会。

演唱达斯坦时，一般用小乐队伴奏，也有自弹自唱的，用弹拨尔、热瓦甫或独它尔伴奏。达斯坦的音乐结构形式属联曲体，多为分节歌。

5. 木卡姆

木卡姆是维吾尔族的一种综合艺术形式，它包含器乐、歌舞、说唱等。木卡姆在维吾尔语中是个多义词，有时也指“散板”。

木卡姆作为伊斯兰音乐的共同财富，分布地区很广，阿拉伯、北非、土耳其、印度和乌孜别克斯坦等地均有木卡姆。但就木卡姆的种类来说，目前在世界上，以中国维吾尔族的数量最多，形式也最完整。

维吾尔族的木卡姆大致可分为五种：第一种是流行在喀什、库车、阿克苏、莎车一带的南疆木卡姆；第二种是流行在哈密、伊吾地区的哈密木卡姆；第三种是流行在吐鲁番的木卡姆；第四种是伊犁木卡姆；第五种是流行在巴楚、麦盖提一带的刀郎木卡姆；这五种木卡姆除了吐鲁番地区的是九套之外，其余都是十二套，共计五十七套。

流行在各地的木卡姆结构不完全相同，其中结构最完整、最庞大的是南疆木卡姆。南疆木卡姆包括 200 多首歌曲和 70 多首器乐曲，演奏一遍需要 24 个小时。每套南疆木卡姆包括三个组成部分：“穷拉克曼”、“达斯坦”和“麦西热普”。每一部分又由若干不同的段落组成。

“穷拉克曼”意为“大曲”，由一首感情深沉的散板序唱开始，紧接“太孜”，经过“怒斯赫”、“赛勒克”、“朱拉”等段落，一直到兴奋热烈的“赛乃姆”（和歌舞“赛乃姆”不同）和“大赛勒克”达到高潮顶点，最后以轻快的“太喀特”结束。其音乐发展的特点是由深沉（慢速）经过展开到热烈兴奋、开朗愉快。排列顺序如下：散序—太孜—间奏曲—怒斯赫或木斯塔扎特—间奏曲—赛勒克—间奏曲—朱拉—赛乃姆—赛勒克—帕西路—太喀特散板结束句。

“达斯坦”由三至五首节拍与速度不同的叙事歌曲组成，每首叙事歌曲之间插有间奏曲，维吾尔语叫“玛热古里”。开始稍慢，逐步加快，直到兴奋愉快地结束。排列顺序如下：

第一达斯坦—第一达斯坦间奏曲—第二达斯坦—第二达斯坦间奏曲—第三达斯坦—第三达斯坦间奏曲……散板结束句。

“麦西热普”是一位古代诗人的名字，他的诗通俗易懂，妇孺皆知，所以常常被填入民间曲调中演唱并配上舞蹈。久而久之，这

位诗人的名字也就变成木卡姆中这一部分的名称了。

“麦西热普”由三至七首节拍不同的歌舞曲组成，没有间奏曲，也没有长于一个乐节的过门，一开始就是刚健有力的舞蹈歌曲，自始至终都保持着热烈紧张的情绪。

北疆的伊犁木卡姆结构与南疆木卡姆基本相同，只是没有第一部分，但有散序。东疆地区的哈密木卡姆和吐鲁番木卡姆，每套均由散板序唱和七八首或十几首歌曲组成，其中没有器乐曲，是一种组歌的形式。

刀郎木卡姆又叫刀郎赛乃姆，结构比较短小，每套音乐由散序、切克特曼、赛乃姆、赛勒克斯、色利马等五个段落组成。每段节拍与固定节奏型不同，但同一套木卡姆中的歌曲之间有音调联系，有时是变奏的关系。

木卡姆的唱词可分为两类：一类是古代著名诗人的作品，每句十五个音节，是多行诗，它们深刻地表达了人民群众热爱光明幸福和憎恶黑暗势力的思想感情。另一类则是民歌或无名歌手们的创作，每句七音节，每节四句，大多为情歌。

木卡姆的伴奏乐器有萨它尔、弹拨尔、独它尔、艾捷克、热瓦普、卡龙、手鼓等。

演唱一套南疆木卡姆需要2小时。民间演唱木卡姆，开始前演唱者坐在上方，听众围成一圈，或坐或立。首先由一位坐在上方的长者唱散序，然后，众人接以齐唱和舞蹈。

（三）音调特点

波斯—阿拉伯音乐体系的调式非常复杂，有上百种之多。维吾尔族民间音乐在运用这些调式时，又有自己的特点，因此，这就使问题进一步复杂化了。下面是维吾尔族民间音乐中常用的一些属于波斯—阿拉伯音乐体系的调式。

[谱例 3—120]

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

根据结束音前的两个二度，我们可以判断其中一些调式所属的类别，如第4种为哈贾兹类，结束音前的三个二度音程分别为小二度、增二度、小二度；第10种为努哈万德类，结束音前的三个二度音程分别为大二度、小二度、大二度。

综观这些调式，大致有如下两个特点：

(1) 这些调式大都以 d^1 为主音，和大部分维吾尔族弹拨乐器的外弦定音一致。这一点和古龟兹乐中以“鸡识”为调式音阶的第一个音一脉相承。据音乐史专家何昌林先生考证，《隋书·音乐志》中说龟兹乐律：“一均之中间有七声”中的“均”有“横均”、“纵均”两种，所谓“横均”是指一个八度中有七个音，“纵均”是指同主音的七个调式。如果这种解释能够成立，维吾尔族民间音乐在调式运用方面和古代龟兹乐是一脉相承的。

(2) 在上述十七种音阶中，有许多音是打了箭头的，表示升高或降低一个全音的 $\frac{1}{4}$ 音。这些音常具有游移性，在 $\frac{1}{4} \sim \frac{2}{4}$ 全音的范围内上下游移。这种情况在汉族西北地区民间音乐和潮州音乐中也存在，有人叫“颤抖音”，也有人叫“润音”。周吉先生在《试论当代库车地区民间音乐与龟兹音乐之间的传承关系》一文中建议把它叫做“活音”。我们认为，“活音”比上述两个名称更确切地概括了这种音的性质和形态特征。

“活音”是维吾尔族民间音乐在音阶、调式方面最主要的特色之一，不但在采用波斯—阿拉伯音乐体系的调式中运用，在采用中国音乐体系的乐曲中也偶而出现。在维吾尔族民间音乐中，活音可能出现在主音以外的任何一个音级上，然而最常见的是调式的第三、第五和第七级音。活音的运用使维吾尔族民间音乐的调式更加丰富和复杂。

维吾尔族音乐在调式方面的另一特点是调式、调性的经常变化。这种变化使维吾尔族音乐的旋律更加生动,表现力更加丰富,特色也更浓郁。其调式、调性变化常用的手法是:

(1) 同主音不同调式的交替、并置和转换。

(2) 前后主音互为五度关系的交替与转换。

第一种手法在西部裕固族中没有发现,可能是西域音乐的遗传因素。第二种手法表现出五度结构的特征,应视为古代回纥音乐的遗传因素。

维吾尔族民间音乐的旋律线条,有上升型、波浪型、下降型等多种,但其中最有特点的是反S型线条,这种线条上升用跳进,通过五度、六度、七度的大跳,使旋律一下就进入高音区,然后逐渐下降到低音区结束。下降时,在级进的基础上加甩音,构成总的趋势为下降,但从局部看又具上升倾向的线条。

五度结构在维吾尔族民间音乐中有十分重要的意义。在维吾尔族民歌中,往往是第二、四乐句形成五度关系。这二个乐句经常是一音不差的严格模仿。此时,调式的五度音和主音具有同等重要的意义,相同调式的两个乐句,并置地建立在不同音高的两个调上。

二、帕米尔支脉

(一) 概况

据1990年统计,我国境内的塔吉克族共33000多人,居住在新疆维吾尔自治区的西南部。其中约有60%聚居在塔什库尔干塔吉克自治县,其余散居在该县以东的莎车、泽普、叶城和皮山等地。

塔什库尔干位于帕米尔高原东部。境内群山耸峙,南有海拔

8600 多米的世界第二高峰——乔戈里峰，北有海拔 7500 米的著名的冰山之父——幕士塔格峰。此外，还有许多高度在海拔 5000 米以上的山峰。诸山之间的谷地一般也高达海拔 3000 米左右。高山上终年积雪，冰川高悬，晶莹夺目，景色壮丽。源于喀拉昆仑山的叶尔羌河流经自治县的东部，由明铁蓄河（卡拉起可尔河）和塔格就巴什河汇合而成的塔什库尔干河流经自治县西部和北部。在山谷中的河流两岸，有许多天然的牧场、草场和可耕地。以畜牧为主、兼营农业和狩猎的塔吉克人就在这些山谷里生活。

“塔吉克”是本民族的自称。据民间传说，这一名称源于“塔吉”。公元 11 世纪，这个名称是突厥人对于中亚地区操伊朗语、信仰伊斯兰教的定居居民的统称。

塔吉克族是我国少数民族中两个操印欧语的民族之一（另一个为俄罗斯族）。语言属该语系的伊朗语族东部语支。从迄今已出土的古代文书来看，自公元 3 世纪至 11 世纪初，塔里木盆地南缘的和田、西缘的巴楚（很可能也包括喀什在内）一带居民使用属于印欧语系伊朗语族中的中古东支伊朗语的几种方言，与现在塔吉克族语中的舒格南语、瓦罕语属同一系统。《新唐书》也说，盘陀王室本来是疏勒（喀什）人。因此，现代生活在塔什库尔干的塔吉克人也许和古代塔里木盆地南缘的居民有着某种渊源关系。现代塔吉克族的传统音乐，也就可能在某种程度上更多地保持着古代疏勒、于阗等地方音乐文化的遗韵，值得我们关注。

（二）代表性乐种

1. 拜依特

塔吉克族民间歌曲中的大部分是情歌，称作“拜依特”或“阿尔卡提洛”，约占 50% 左右。《古丽碧塔》是此类民歌的代表作。“古丽碧塔”是一女子的名字，“古丽”意为“花朵”，“碧塔”意

为“容貌”。

〔谱例 3—121〕

古丽碧塔

塔吉克族民歌

我
怀 着 对 你 的 思 念, 从 遥 远 的 地 方 走 来, 为 了 你 像
得 到 你 的 爱 情, 牺 牲 生 命 我 也 情 愿。
那 盛 开 的 鲜 花, 在 我 心 中 把 那 烈 火 点 燃。 你 的 美 貌
使 我 无 限 神 往, 我 愿 意 终 生 把 你 陪 伴。 你 的 伴。

本曲为波斯阿拉伯音乐体系中的哈贾兹调式, 这一音阶的第三级为“活音”。

2. 恰普素弦

塔吉克族人把民间歌舞曲称为“恰普素弦”。常用手鼓和鹰笛伴奏, 多见于喜庆婚礼和古尔邦节、乞脱乞迪尔爱脱(意为“春节”, 节期在公历3月间)等。常用一人领唱、众人相和的形式(一句一和或一段一和), 音调高亢, 情绪激越饱满。民间器乐曲有《腾巴克素弦》、《威勒柯克》、《均吉格尔》等, 用于为刁羊等集体游戏及各种化妆表演舞伴奏。

3. 玛伊力斯

被称作“玛伊力斯”的叙事歌是塔吉克族民间弹唱音乐的重要组成部分。《雄鹰》、《白鹰》、《罌粟花》、《聪明的宝石》、《各式各样的》和《利可司尔》(水鸟名)是塔吉克族著名的六首古代诗歌, 都可以套上一定的曲调演唱。塔吉克族人将它们称为“玛卡木”, 但实际上尚未成为大型套曲, 故亦将其归入民间弹唱音乐。

〔谱例 3-122〕

白 鹰

塔吉克族民族

白 鹰 从 和 田 飞 回 来， 尊 贵 的 面 容 放 光 彩。

可 怜 我 这 无 辜 的 人 儿， 可 怜 我 这 无 辜 的 人 儿，

手 铐 脚 镣 身 上 戴。 手 铐 脚 镣 身 上 戴。

(三) 音调特点

在塔吉克族的传统音乐中，亦可见到四分音的踪影，它大部分处于乐曲结音上方三度音的位置，与乐曲结音构成中立三度的音程。和维吾尔族传统音乐中的情况一样，这个中立音大都作上、下游移，即以“活音”的面目出现。

塔吉克族传统音乐的旋律简单朴素，个性鲜明。一首民歌或民间歌舞曲多数由上、下两个对答式的乐句构成。一人领唱、众人相和的形式又可能使乐曲扩大成三乐句或六乐句。在多段体的说唱音乐中，往往也只用一段乐曲作多次反复。

三、河中地支脉

(一) 概况

中国境内的乌孜别克族乃于 17 世纪起陆续由中亚乌兹别克斯坦一带迁入。人口约 14000 余人，分布于新疆各县、市，其中以伊宁、乌鲁木齐、塔城、叶城、莎车为最多。乌兹别克斯坦地处阿姆河和锡尔河之间，我国古代称这一地区为“河中地”，故以此命名这一支脉。

乌孜别克语属阿尔泰语系突厥语族，和维吾尔语很接近，乌

孜别克文用阿拉伯字母拼写，也和维吾尔文近似。乌孜别克人信仰伊斯兰教。

乌孜别克族有悠久的历史，其族称最早起源于钦察汗国的乌孜别克汗。15 世纪，钦察汗国瓦解，留在这一地区的各种不同来源的人被泛称为乌孜别克人。

乌孜别克人很早就从乌孜别克斯坦一带沿着“丝绸之路”经新疆到中原经商。16 世纪以后，乌孜别克人开始在新疆的一些城市定居，人数逐年增加。乌孜别克人大多从事商业和手工业。

乌孜别克族有较高的文化水平和较为丰富的音乐遗产。乌孜别克人来新疆定居之后，吸收维吾尔族和其他兄弟民族音乐文化的精华，同时其他民族也从乌孜别克族音乐文化中汲取营养，从而促进了各民族音乐文化的共同发展。

乌孜别克族民间音乐品种纷繁，内容丰富，包括民歌、歌舞、器乐、说唱和木卡姆五类体裁。

（二）代表性乐种

1. 埃希来

埃希来是乌孜别克民歌的一种。这种民歌篇幅长大，一般有乐器伴奏，大部分以中亚著名古典诗人那瓦依、莫克米及中国乌孜别克诗人费尔凯特等人的诗作为唱词，其内容或是悲叹人生的苦难，或叙述失恋的痛苦，或劝人止恶行善。总的说来，这种民歌情绪比较低沉，曲调悠扬起伏，音域宽广，气息悠长。音乐的曲式结构多为多段式分节歌体，可译称为“叙诵性民歌”。

2. 叶来

叶来是一种篇幅短小、节奏轻快活泼的民歌。和埃希来一样也常有乐器伴奏，多以民间歌谣为唱词。它们的内容以表现男女情爱为主，乌孜别克人也称之为“苛夏克”。因其节奏鲜明，大部

分适合于伴舞，而称为“歌舞性民歌”。

〔谱例 3—123〕

情 人

乌孜别克民族

掀起了你的盖头来，让我看一看你的眉毛，
让我看一看你的眉毛，你那眉细又长啊，好像那树梢的
弯月亮。你的眉毛细又长呀，好像那树梢弯月亮。

3. 莎什木卡姆

“莎什”为塔吉克语“六”，莎什木卡姆是流行在乌孜别克人中的六套木卡姆。六套木卡姆的名称分别为《布孜鲁克》、《纳瓦》、《都尕》、《西尕》、《拉斯特》和《伊拉克》。“莎什木卡姆”是从中亚布哈拉和花刺子模传来的，而且各地的木卡姆在风格上也有不同，故中国乌孜别克人按不同地名称它们为布哈拉莎什木卡姆和花刺子模莎什木卡姆。每部木卡姆分为三部分。第一部分是纯器乐曲，除了花刺子模的《都尕》和《伊拉克》这两部木卡姆的第一部分尚包含有一首短小的乌法尔舞曲之外，其余乐曲都仅供欣赏、聆听。每部木卡姆的第二部分被乌孜别克人称作“艾修来克斯米”，意为“叙诵歌曲部分”，贯穿各乐曲的节奏型也表明这一部分主要由叙诵歌曲组成，只有最后段落“乌法尔”才是歌舞曲。歌舞音乐在乌孜别克莎什木卡姆中只占极少的比例，这与维吾尔族各类木卡姆形成了鲜明的对照。

每部乌孜别克木卡姆的第一部分的音乐主题贯穿比较明显，进入第二部分以后，往往是头、尾的几首乐曲有音乐主题贯穿。构

成旋律的调式音阶也基本相近，中间插入的一些乐曲在调式、旋律风格等方面却与头、尾的乐曲相差甚远。

乌孜别克莎什木卡姆使用的乐器有：弹拨尔、独它尔、改良热瓦甫、双头热瓦甫、扬琴、艾捷克、横笛、巴列曼、手鼓等。因为乐曲具有强烈的叙诵性及欣赏性，艺人们在演奏时非常注意乐曲的韵味和强弱变化、各种乐器领奏和全队齐奏的交替及抹、滑、颤、回音等装饰技法的使用，使整个乌孜别克莎什木卡姆表现出典雅、细腻、古朴、深情的风格。与维吾尔族各类木卡姆特别是刀朗木卡姆纯真高亢、粗犷热情的风格形成强烈的对比。

（三）音调特点

乌孜别克民间音乐的风格和维吾尔族接近，其节奏调式也和维吾尔族十分相似。

乌孜别克族民间音乐的旋律以级进为主，很少出现跳进，尤其是在“大艾修来”和“木卡姆”中。“也勒来”和歌舞曲中有时用主音和属音之间的四、五度跳进，尤其在一首歌、一个乐句的首尾部分。乌孜别克民间音乐的曲式结构比维吾尔族更具有方整性，旋律比维吾尔族更富于装饰性，也更细腻，有较多城邦文化的特点。维吾尔族音乐因融合着回鹘音乐的成分，因此，在一定程度上具有草原文化的遗传因素。

参考文献：

1. 陕西省艺术研究所《艺术研究荟萃录》（一）（二）（三）。
2. 杜亚雄《西北汉族民间音乐的音调结构》（《中国音乐》1983年第4期）。
3. 李石根《唐大曲与西安鼓乐》（《音乐研究》第1980年第3期）。
4. 黄翔鹏《释“楚商”》（《文艺研究》1979年第2期）。

5. 张振涛《黄翔鹏的乐律学研究 with 民族音乐型态学》(《中国音乐》1988年第2期)。
6. 方妙英《湖北民歌中的“楚徵体系”》(《民族音乐学论文集》上海文艺出版社, 1988年10月)。
7. 方妙英《湖北民歌中的“楚宫体系”》(《民族音乐学论文集》《中国音乐》增刊)。
8. 朱屏之《湖南民歌中的特性羽调式》(音乐出版社,《音乐论丛》第三辑1963年7月北京第1版)。
9. 贾古《湖南花鼓戏音乐研究》(人民音乐出版社, 1981年1月第1版)。
10. 张正明《楚文化史》(上海人民出版社, 1987年10月第1版)。
11. 苗晶、乔建中《论汉族民歌近似色彩区的划分》(文化艺术出版社, 1987年11月第1版)。
12. 吕宏久《蒙古族成歌调式初探》(内蒙古人民出版社, 1981年12月第1版)。
13. 江明惇《试论江南民歌的地方色彩》(《音乐研究》, 1983年第1期)。
14. 江明惇《汉族民歌概论》(上海文艺出版社, 1982年12月第1版)。
15. 武俊达《昆曲唱腔研究》(人民音乐出版社, 1987年3月第1版)。
16. 邓小琴《巴蜀史迹探索》(四川人民出版社, 1983年6月第1版)。
17. 中舒《论巴蜀文化》(四川人民出版社, 1982年4月第1版)。
18. 《多声部民歌研究文选》(中国音乐家协会广西分会、广西壮族自治区群艺馆, 1982年)。
19. 蒋廷瑜《铜鼓史话》(文物出版社, 1982年4月第1版)。
20. 中国铜鼓研究会编《古代铜鼓学术讨论会论文集》(文物出版社, 1982年)。
21. 《中国铜鼓研究会第二次学术讨论会论文集》(文物出版社, 1982年)。
22. 袁家骅《汉语方言概要》(文字改革出版社)。

23. 王耀华《民族音乐论集》(福建教育出版社, 1988年11月第1版)。
24. 王耀华《闽粤台音乐》(1984年中国音乐学院讲稿, 油印本)。
25. 《粤剧唱腔音乐概论》(广东省戏剧研究室主编, 人民音乐出版社, 1984年2月第1版)。
26. 李雁《论广州话九声与粤剧唱腔的联系》(《广州音乐学院学报》, 1981年第2、3期)。
27. 陈卓莹《粤曲写作常识》(花城出版社, 1984年2月第1版)。
28. 杜亚雄《中国各少数民族民间音乐概述》(人民音乐出版社, 1993年第1版)。
29. 杜亚雄、周吉《丝绸之路的音乐文化》(民族出版社, 1997年6月出版)。
30. 中国音乐研究所《民族音乐概论》(人民音乐出版社, 1964月出版)。
31. 中国音乐研究所《中国音乐词典》(人民音乐出版社, 1985年6月第1版)。

第四章

中国传统音乐的艺术特色

第一节 美学基础 (339)

第二节 音乐形态特征 (355)



第一节 美学基础

一、中和之美

中和之美，是中国古代美的创造与欣赏的一大追求目标和重要指导原则，是汉民族审美心理结构中一种重要而稳定的有机构成。一般认为，中和之美指的是一种内部和谐的温柔敦厚型的特定艺术风格，其典型表述是“乐而不淫，哀而不伤”（《论语·八佾》），“温柔敦厚，诗教也”（《礼记·经解》），“发乎情，止乎礼义”（《诗大序》），等等，其哲学基础是“儒家的中庸之道”。张国庆则认为，除此之外，尚有另一类以《乐记》为代表的中和之美，它并非特定的艺术风格，而是一种具有普遍意义的艺术和谐观，其哲学基础是由先秦尚中思想、孔子中庸思想与先秦尚和思想相结合而构成的一种普遍和谐观。（参见张国庆《论中和之美》、张国庆著《中国美学要题新论》第20～40页，中国社会科学出版社，1994年11月，北京。本节阐述多有参考该文和蔡仲德《中国音乐美学史》的研究成果。）

春秋末年的晏婴尚“和”。《春秋左传·昭公二十年》中，有一段以烹调和音乐为例来喻“和”的论述：“和如羹焉，水火醯醢盐梅以烹鱼肉，焯之以薪。宰夫和之，齐之以味，济其不及，以泄其过。……声亦如味，一气，二体，三类，四物，五声，六律，七音，八风，九歌，以相成也。清浊，大小，短长，疾徐，哀乐，刚

柔，迟速，高下，出入，周疏，以相济也。”在此也触及了“和”内的“中”（允执其中，准确、得当）的问题。烹调系统和谐的完成，要经过五味互相联结、互济互泄的交流转化融合过程。在此过程中，还必须“齐之以味”。这种使众味向它看齐的味，显然是一种作为标准（具有“中”的特征）的味，五味的济泄取舍，正是以它为根据，围绕着它来进行的，并因此而形成一个以它为基准的新的和谐统一体。“声亦如味”则表明，音乐的和谐，也是经由音乐诸要素围绕某个正确的标准而进行的同样的交流转化融合过程来达到的。这样的音乐和谐，是一种具有普遍意义的和谐关系结构，它可以体现在各个具体的音乐和谐体内诸艺术要素的关系结构中，但却永远不等同于该和谐体。与晏婴同时代的单穆公和州鸠等人，则从不同的具体方面涉及了音乐艺术的中和问题。单穆公尚“和”，特别强调音乐形式中的“度”与“节”的重要性。州鸠则强调音乐的“和”，必须以主体的生理、心理因素及其承受能力为直接依据。

孔子对中和理论的发展和基本成熟起了重要作用。他有如下论述：“礼之用，和为贵。先王之道，斯为美；……知和而和，不以礼节之，亦不可行也”（《论语·学而》）。“乐节礼乐”（《论语·季氏》）。“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子”（《论语·雍也》）。“《关雎》，乐而不淫，哀而不伤”（《论语·八佾》）。尤其是“文质彬彬”说与“乐而不淫，哀而不伤”说，都是中和之美的典型反映，后来均成为中国音乐美学史上影响深远的美学原则。

孟子的特出之点，在于把突出的时中精神和“与民同乐”的思想作了有机的结合。

中和之美这一美学范畴，在《乐记》中得以基本完善。

《乐记》中指出：“大乐与天地同和……和故百物不失，”“乐者，天地之和也……和故百物皆化”。意即：天地之间，一切事物都须要“和”，惟其有“和”，才能百物丰长，生生不已。“和”的实质是：“地气上齐，天气下降。阴阳相摩，天地相荡。鼓之以雷霆，奋之以风雨，动之以四时，暖之以日月，而百化兴焉。如此，则乐者天地之和也。”这种使“百化兴焉”的“和”，是一种充遍时空与万物的最为普遍的和谐关系，一种充满天地宇宙的大和谐关系，音乐就正是体现着这样一种最为普遍的和谐关系。基于这种和谐观念，《乐记》在谈到音乐艺术风格问题时，从各个角度都明确体现出对阴阳刚柔众多艺术风格的兼收并蓄、广为包容。有所谓“啍缓、慢易、繁文、简节之音作，而民康乐；粗厉、猛起、奋末、广贲之音作，而民刚毅；廉直、劲正、庄诚之音作，而民肃敬；宽裕、肉好、顺成、和动之音作，而民慈爱。”人民的康乐、刚毅、肃敬、慈爱均为《乐记》所褒举。《乐记》还表现了对“中”的强烈追求。“大礼与天地同节”，“故先王之制礼乐，人为之节”，“乐胜则流”，“礼胜则离”，“乐由天作，礼以地制。过作则乱，过制则暴。”“知乐则几于礼矣”。“中正无邪，礼之质也。”在《乐记》里，“中”已经成了“和”的理性根据和内在精神。“中”与“和”在《乐记》中又是紧密结合，融而为一的。“是故先王本之情性，稽三度数，制之礼义，合生气之和，道五常之行。使之阳而不散，阴而不密，刚气不怒，柔气不慑，四畅交于中，而发作于外，皆安其位而不相夺也。”这里所述的音乐，是一种体现着“中”的精神而又处于和谐关系形态中的音乐，一种真正的中和之乐。其理想的音乐是：“奋至德之光。动四气之和，以著万物之理。是故清明象天，广大象地，终始象四时，周还象风雨。五色成文而不乱，八风从律而不奸，百度得数而有常。小大相成，终

始相生。倡和清浊，迭相为经。”这种理想音乐是一种真正的和谐之乐、中和之乐。并且与孔孟、州鸠相同，重视“和”及“和”之乐对人与人之间所起的交流协和作用及其社会政治效果。“乐和民声”，“乐文同则上下和矣”，“是故乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲”。音乐具有其特殊的艺术功能和良好的社会效果。此外，《乐记》还强调中和之美的时中精神。“礼乐之情同，故明王以相沿也。故事与时并，名与功偕。”“五帝殊时，不相沿乐；三王异世，不相袭礼。”礼乐既有继承，又有发展。总之，中和之美是一种以正确性原则为内在精神的普遍的艺术和谐观。

这一“中和之美”的音乐艺术和谐观，在中国漫长的历史进程中得以继承和发展。荀子在《乐论》中，则进而触及音乐的表现手段和音乐形式的规律和特征。“乐则必发于声音”，“使其曲直、繁省、廉肉、节奏足以感动人之善心。”并且指出：“故乐者，审一以定和者也，比物以饰节者也，合奏以成文者也。”此中的“审一以定和”，指的是音乐之声必须“中”而不“淫”，必须审察、选择一个中声作为基础，确定宫音、主音，用以产生其它各音；进而以这一中声为基础来组织众音，使乐曲和谐发展。对于音乐审美的准则，荀子指出：“《礼》之敬文也，《乐》之中和也，《诗》、《书》之博也，《春秋》之微也，在天地之间者毕矣”（《劝学》）。此处将“中和”视为《乐》（即：雅正之乐）的根本特性，以“中和”为审美准则，作为对音乐进行评价、取舍的根本尺度。

魏晋之际的阮籍在《乐论》中也提出音乐的审美准则，规定音乐必须平和：“礼与变具，乐与时化。故五帝不同制，三王各异造。非其相反，应时变也。夫百姓安服淫乱之声，残坏先王之正，

故后王必更作乐，各宣其功德于天下，通其变，使民不倦。然但改其名目，变造歌咏，至于乐声，平和自若。故黄帝咏云门之神，少昊歌凤鸟之迹，《咸池》、《六茎》之名既变，而黄钟之宫不改易。故达道之化者可与审乐，好音之声者不足与论律也。”此处认为乐与礼均应顺时势进行变革，可以变乐名、变乐辞、变曲调，但乐声所应有的平和精神决不可变，确保乐声平和的黄钟之宫决不可变。并规定音乐必须“中和”、“恬淡”，“使人无欲”：“舜命夔与典乐，教胄子以中和之德也，……夔曰：‘于！予击石拊石，百兽率舞，庶尹允谐’，言天下治平，万物得所，音声不哗，漠然未兆，故众官皆和也。故‘孔子在齐闻《韶》，三月不知肉味，’言至乐使人无欲，心平气，不以肉为滋味也。以此观之，知圣人之乐和而已矣。”

宋代理学先驱周敦颐则突出地强调“理而后和”，“礼先而乐后”，重视政与乐的互相作用，在继承“中和之美”的基础上提出“淡和”的审美准则。在《通书》中有四篇论及音乐。其中指出：“礼，理也；乐，和也。阴阳理而后和。君君臣臣、父父子子、兄兄弟弟、夫夫妇妇，万物各得其理然后和。故礼先而乐后。”（《礼乐》第十三）这里强调乐之和是人际关系之和，音乐必须服从于理，服从于礼法。“故乐声淡而不伤，和而不淫，入其耳，感其心，莫不淡且和焉。淡则欲心平，和则躁心释。优柔严中，德之盛也；天下化中，治之至也。”（《乐上》第十七）在此提出了“淡和”的审美准则，强调音乐必须“淡而不伤”、“和而不淫”。还指出：“乐者，本乎政也。政善民安，则天下之心和，故圣人作乐以宣畅其和心，达于天地，天地之气感而大和焉。天地和则万物顺，故神祇格，鸟兽驯。”（《乐中》第十八）这是对政、乐关系的论述，既认为乐本于政，政善才能天下之心和，作乐以宣畅其和心；又

认为乐之和能使天地和，万物顺，人心平，使天下归于治。

朱熹则强调以音乐“养其中和之德，而救其气质之偏”，进而“养君中和之正性，禁尔忿欲之邪心”，这既是对中和之美准则的继承，更是从理学家“革尽人欲，复尽天理”的要求出发而提出来的音乐主张。

明末琴家徐上瀛的《溪山琴况》虽是琴学专论，但具有重要的美学价值。其中的“况”字，乃取状况、况味之义。徐上瀛提出了二十四况，即：和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、浩、润、圆、坚、宏、细、溜、健、重、轻、迟、速。在这二十四况中，《溪山琴况》明确指出：“首重者，和也”，“弦上之取音唯贵中和”，由此可见，贯穿于《溪山琴况》全文的一条主线就是以中和为准则的音乐美学思想。同时，《溪山琴况》还贯穿着对“希声”境界的追求和对时古之辨、雅俗之辨的强调。

综上所述，中和之美确实成为中国古代音乐美的创造与欣赏的一大追求目标和重要指导原则，正是在这一原则的指导下，所以在音乐艺术中，十分强调在“礼”的制约下达到“中和”的规范，“不偏不倚”、“无过无不及”。在抒情之时，强调节制，所谓“发乎情，止乎礼仪”，“乐而不淫、哀而不伤”，“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和”，“情见而意立，乐终而德尊”，发展了以“雅乐”为代表的“中和之乐”。无论是文人创作、宫廷音乐，或者是宗教音乐、民间音乐，都较注意分寸感，讲究恰到好处，强调“含蓄”、“蕴藉”，而在主体精神的感受上追求“和谐”的境界。

二、写意

写意，原本是所有艺术的共同特征。因为，无论任何艺术作品都是经过艺术家对现实生活的观察、提炼，按照他们的主观意

向进行取舍，并运用该艺术所特有的艺术手段对现实生活作选择性表现的。然而，由于西方艺术中提倡写实，以摹仿再现为主旨，所以，写意也就成了中国传统艺术（包括传统音乐）的一大特色。

写意作为中国画中的一个画派，曾有许多画家、艺术家对之进行过论述。然而，在实际的艺术实践中，除中国画之外的其它中国传统艺术形式（包括传统音乐）也贯穿着这一美学原则。下面拟从形与神、意与象这两对美学范畴，以及音乐美的创造和审美欣赏中的写意等方面试作阐述。

形与神。先秦《易传·系辞》中，从哲学的角度运用了“神”这个范畴，“神”大致有三种意义：一是指变化的规律，有变化莫测的意思，如“故神无方，而易无体”，“阴阳不测之谓神”等；二是有神明、神奇、神妙之意，如“神而明之，存乎其人”，“于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情”，“神而化之，使民宜之”，“精义入神，以致用也”，“穷神知化，德之盛也”等；三是指思维的想象力，如“易，无思也，无为也，寂然不动，感而遂通天下之故……唯神也，故不疾而速，不行而至”等。汉代，“神”往往与“形”作为一对范畴来论述，并且主要是用来论述人的内在精神与外在形体之间的关系。司马谈在《论六家要旨》中说：“凡人所生者，神也；所托者，形也。神大用则竭，形大劳则敝；形神离则死。……由是观之，神者，生之本也；形者，生之具也。”《淮南子》从道家养生论的角度阐发了形、神、气三者之间的统一关系，曰：“夫形者，生之舍也；气者，生之充也；神者，生之制也。一失位则三者伤也。”在形神关系上，《淮南子》强调神的主导作用，“心者形之主也，而神者心之宝也”，“以神为主者形从而利，以形为制者神从而害”，认为神是形的主宰，如果形一味满足于声色之乐，而失去精神的主宰作用，那么就会

给人带来危害。《淮南子》在阐发养生论的同时，也涉及了一些艺术问题，如：“画西施之面，美而不可悦；规孟贲之目，大而不可畏，君形者亡焉”，这里的“君形者”是指主宰形的神。形与神这对范畴在汉代已明显地表现出从哲学范畴向美学范畴转化的趋势。到了魏晋南北朝，形与神无论是在现实的人物品藻方面，还是在艺术创作和鉴赏方面，都是作为美学范畴而被广泛运用。刘邵《人物志·九征》说：“夫色见于貌，所谓征神。征神见貌，则情发于目。”《世说新语·赏誉》则有：“神姿高彻”、“神怀挺率”、“风神调畅”的说法。玄学中的“神”已将养生与对人格的追求统一了起来，要求内在精神与外在形态的一致，这是现实理想人物美的重要特征。在艺术方面，顾恺之论画时提出了“传神”、“以形写神”的主张；王僧虔《书法钩玄》认为：书之妙道，神彩为上，形质次之”；陆机《演连珠》中对文学提出了“应事以精不以形，造物以神不以器”，“神藏于形”的要求。这里的“形”与“神”完全是作为美学范畴了。顾恺之指出：“凡生人亡有手揖眼视而前无所对者，以形写神而空其实对，荃（筌）生之用乖，传神之趣失矣。空其实对则大失，对而不正则小失，不可不察也。一象之明昧，不若悟对之通神也。”这里阐发了“以形写神”的三层意思：一是“以形写神”而空其实对则“传神之趣失矣”；二是“以形写神”但“对而不正则小失”；三是“以形写神”最佳是“悟对之通神”。至魏晋南北朝时期，“形”与“神”作为一对美学范畴，实为不可分割的统一体。“神”不仅是指人的内在精神、情感，而且也指人的外在神姿、神采。因此，“神”本身就体现出一种“形”，而“形”也是指有“神”的“形”。唐代美学家张彦远则提出“形似之外以求其画”，也就是说，重要的是把“神韵”生动地表现在画面上，而不是表面的形似，而是要通过笔势表现出

本质上的轮廓。所以，即使在画面上牺牲了事物的形和色，象征地表现出事物的本质生命才是重要的。不仅绘画如此，其它艺术形式亦然，如果没有理解事物的本质和生命的心，展现其“神”，那么，即使在“形”上下了再大的功夫，也不可能成为真正的艺术。明末琴家徐上瀛《溪山琴况》的二十四况中，前九况所体现的精神，就是徐上瀛要求琴乐具备的况味、情趣，是“神”；后十五况是他认为的琴声应有的状况、意态，是“形”。神是统帅，故论形而有“神”贯穿其中；但“神”不能离形，故论神而后尚须论形。二十四况正体现了“神”与“形”之间的内在联系。

清代词曲学家徐大椿在《乐府传声》中指出：“唱曲之妙全在顿挫。必一唱而形神毕出，隔垣听之，其人之装束形容、颜色气象及举止瞻顾宛然如见，方是曲之尽境。”此论要求以顿挫之法使所唱人物“形神毕出”。

意与象。先秦，孟子说：“说《诗》者不以文害辞，不以辞害意，以意逆志，是为得之”（《万章上》），在美学史上第一次提出了“意”范畴，这对古琴美学思想有一定影响，从《韩诗外传》到《溪山琴况》，“意”一直是古代琴论十分重要的范畴。《老子》中说：“道之物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物”。这说明“道”、“物”、“象”有着密切的关系，“道”在恍惚变化中产生“象”和“物”。“物”是一种眼睛看不到而又确实存在的“物”，带有明显的物质性；“象”是一种似有似无的“物”，带有明显的不确定性。“象”的这种特征为它从哲学范畴转化为美学范畴打下了基础。《易传》对“象”作了进一步的阐发：“《易》者象也，象也者像也”。并提出了两个十分重要的观点：一是“立象以尽意”，一是“象其物宜”。《易传·系辞上》说：“子曰：书不尽言，言不尽意。然则，圣人之意，其不可见乎？子

曰：圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言，变而通之以尽利，鼓之舞之以尽神。”这里的“言”是指运用概念的语言，“意”是意思、意味、意旨之谓，“象”即形象。“言不尽意”是说语言不能把事物的意思完全表达出来。因此需要“立象以尽意”，以形象来表达那些难以意会和言传的思想情感。《系辞上》又说：“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象”。《系辞下》还说：“古者仓括氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”这里阐述了“象”的来源，首先是广泛、深入地观察自然和社会现象，领会其中精微深奥的意思，然后用合适的形象把它表现出来。《易》就是以这样的卦象来“通神明之德”、“类万物之情”。并且提出了“天象”和“物象”的观念。这种“物象”的观念，使“物象”本身获得了很强的民族象征性和地域文化的象征性。这种观念渗透在所有有关“象”的理解里。比如音乐，它的感情呈现方式被名之曰“乐象”。《荀子·乐论》曰：“乐者，心之动也。声者，乐之象也。文采节奏，声之饰也。君子动其本，乐其象，然后治其饰。”因此，音乐是一种像，“其清明象天，其广大象地，其俯仰周旋有似于四时”。《乐记》也说：“乐者，象成者也。”“乐者，所以象德也。”“广其节奏，省其文彩，以绳德厚；律大小之称，比始终之序，以象德行”。《左传·襄公十八年》还记载着这样一件事：“晋人闻有楚师，师旷曰：‘不害。吾骤歌北风，又歌南风，南风不竞，多死声。楚必无功。’”北方的歌曲象征晋，南方的歌曲象征楚，以北方音乐压倒南方音乐，则可预期战争胜负。可见音乐形象所具有的象征性力量之大。而音乐的审美内涵也正是因为这种“象”的意义而得到了充分揭示。汉代韩婴《韩诗外传》第五卷第七章说：“孔子学鼓琴于师襄

子而不进，师襄子曰：‘夫子可以进矣’。孔子曰：‘丘已得其曲矣，未得其数也。’有间，曰：‘夫子可以进矣。’曰：‘丘已得其数矣，未得其意也。’有间，复曰：‘夫子可以进矣。’曰：‘丘已得其意矣，未得其人也。’有间，曰：‘夫子可以进矣。’曰：‘丘已得其人矣，未得其类也。’有间，曰：‘邈然远望，洋洋乎，翼翼乎，以作此乐也！黯然而黑，几然而长，以王天下，以朝诸侯者，其惟文王乎？’师襄子避席再拜曰：‘善！师以为文王之操也’。故孔子持文王之声知文王之为人。师襄子曰：‘敢问何以知其文王之操也？’孔子曰：‘然。夫仁者好韦，和者好粉，智者好弹，有殷勤之意者好丽。丘是以知文王之操也。’传曰：‘闻其末而达其事者，圣也。’”这里总结了器乐演奏与鉴赏的经验，归结为：得其曲、得其数、得其意、得其人、得其类的渐进过程。并且提出了“意”的范畴，与“数”（形式结构）、“人”（为人）、类（形象、形体仪容）相关，而属明确的美学范畴。魏晋玄学从认识论的角度发挥了《易传》中“意”、“象”、“言”的观点，提出了“得意忘象”、“得象亡言”的命题。王弼在《周易略例》中说：“夫象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言，象者所以存意，得意而忘象。……是故存言者非得象者也，存象者非得意者也。象生于意而存象焉，则所存者乃非象也；言生于象而存言焉，则所存者乃非其言也。然则忘象者乃得意者也，忘言者乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言。”这里既肯定“意以象尽，象以言著”，“尽意莫若象，尽象莫若言”，又强调“忘象者乃得意者也，忘言者乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言”，提出了唯有超越“言”、“象”才能得“意”的认识论、方法论。陶渊明“但识琴中趣，何劳弦上声”，则

意在强调超越音声，追求弦外之意，把握音乐美之所在，这是老庄思想、魏晋风度与陶渊明个性相融合的产物，陶渊明以审美的态度对待人生，得意而忘形，也以审美的态度对待自然与艺术，得意而忘言。之后，“意”与“象”就作为音乐美学范畴而被广泛运用。如明末徐上瀛《溪山琴况》，既重视意，强调必须意先于音，音随乎意；又不忽视音，认为用意必先练音，练音方能洽意。而意既然主要是主体之意，它就取决于演奏者的琴度，琴度又取决于人品，而人品则既与人的天性有关，又可通过陶冶、修养获得，并提出“意之深微”的命题，要求深于“神游”，得于弦外。

以上这两对美学范畴对中国传统音乐的美的创造和审美欣赏的影响是十分深刻的。简言之，在中国传统音乐的美的创造中，其集中体现为：以写意为主，写意中的写实。中国传统音乐审美中，就是“观、味、悟”。

中国传统音乐的美的创造可以借用孙过庭《书谱序》中的一句话来概括，即：“情动形言，取会风骚之意；阳舒阴惨，本乎天地之心。”这上半句“情动形言，取会风骚之意”，讲的是音乐艺术乃至中国一切艺术与诗的关系。所谓“情动形言”，典出《诗序》。《诗序》曰：“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”“情动于中而形于言”可以在《乐记》中找到依据：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。”这种原始的“物感”论，既符合现实主义精神，但又不是现实主义。因为还有“取会风骚之意”。此处的“风”是指《国风》，“骚”是指《离骚》，都是诗的最高典范。风骚之意，就是写意、抒情。“取会风骚之意”就是要像作诗那样地创作音乐，既反映现实，又不是摹仿现实。音乐艺

术的写意并不要求客观的逼真性，“情动形言”、“感于物而动”之后，就是抒情写意，写其大意，追求不似之似，以情感人。因此可以说，这上半句讲的是“意”，下半句“阳舒阴惨，本乎天地之心”讲的是“法”。“阳舒阴惨”，指的是变化、矛盾统一、形式美。音乐艺术中，高低、徐疾、抑扬、顿挫、上下、迟速、明暗，无往而不是矛盾的统一。溯其源，则来自宇宙，“本乎天地之心”。这里值得注意的有二：一是对形式美的重视，一是对形式美来源的强调。因此，与中国传统艺术的其它门类一样，在中国传统音乐的创作中，十分重视以“法”写“意”，此“法”即“程式”，即立一定规式以为“法”，用程式来写意。在中国传统音乐中，最能代表其特点的程式是古典戏曲音乐中的程式。首先是声腔、曲牌，它们作为一定的旋律框架，具有某种概括性的风格、感情的类型化特征。其次是角色行当，把需要表现的千千万万数不尽的人物，按其性别、职业、社会地位、品性举止归纳为生、旦、净、末、丑五大类。在此基础上继续细分：生分为老生、武生、小生，老生又分文老生、武老生，小生又分文小生、武小生、穷小生；旦分正旦（青衣）、闺门旦、神仙旦、武旦、花旦、彩旦、老旦；净分大花脸（正净）、二花脸（武净）、白脸；末有带髯髯的、带白髯的；丑包括文丑、武丑、小丑。各种行当有不同的发声方法、音色、音域、行腔、润腔方法，在唱腔方面，体现了人物的类型化特征。再次，就是在细致分型的基础上，针对具体角色进行具体分析、处理，如林冲、燕青、武松虽然都是武生，但性格不同，所以，其唱腔处理也有差别，林冲乃武中带文，燕青要武中带秀，武松则武中带狠。进而，还需根据人物性格、感情发展的不同阶段、不同层次，运用不同的板式、行腔，设计不同的唱段、唱句，甚至在同一唱句中的某一唱词、字，为表现感情的细微变化，还有

大幅度的节奏伸缩和行腔起伏。这种方法的特点是先把音乐唱腔分成几大类，再按人物概括为几种类型，然后再细致地层层类分，形成一个以简驭繁的分层系统。在这个系统中，前面的比较抽象，后面的一层比一层具体，直至找出每个角色、每个角色各种性格侧面、各感情发展的不同阶段、各唱段、唱句、词、字所独具的最细微的个性。每种类型都有自己特定的程式。前面层次较为抽象类型的程式特点，被包融到后面层次较为具体的类型中去，成为后者的基础；后面层次较具体类型的程式，比前面层次的内容更丰富，更个性化，但是不能离开前面的类型规范。它们是普遍与特殊、个别与一般的关系。可见，对传统戏曲人物音乐形象的刻画，是一个由抽象上升到具体、由写意到写实、写意中的写实的过 程。此外，民歌、民间器乐曲中的“调类”、“调族”以及曲艺音乐，其音乐形象的塑造，也采用了同样的方法。这就是为什么在许多民歌中都可以找到《孟姜女调》、《鲜花调》的影子，在许多民间器乐曲中都可以寻出《八板》的变体，然而它们又是各不相同的一个原因。

中国传统音乐的审美中，在对于对象进行纵深观照这一问题上，曾经有过一个发展过程，即：由先秦之“观”，到魏晋之“味”，再到宋代之“悟”。先秦的“观”，除了仰观俯察、远近往还的外在视线，还有另一层含义，即由表及里。孔子由弟子们的发言，观到其内心志向，季札通过聆听各国的音乐，观到各国的风俗民情。《左传·襄公二十九年》载：“吴公子札来聘……请观于周乐。使工为之歌《周南》、《召南》，曰：‘美哉！始基之矣，犹未也，然勤而不怨矣。’为之歌《邶》、《鄘》、《卫》，曰：‘美哉！渊乎，忧而不困者也，吾闻卫康叔、武公之德如是，是其《卫风》乎？’为之歌《王》，曰：‘美哉！思而不惧，其周之东乎？’为之歌

《郑》，曰：‘美哉！其细已甚，民弗堪也，是其先亡乎？’为之歌《齐》，曰：‘美哉！泱泱乎，大风也哉！表东海者，其大公乎，国未可量也。’”这种由表及里的观，就是后来儒家美学的“观风俗之盛衰”。魏晋人物品藻，观人转为对风神气度的欣赏。志是实的，风神气度是虚的，虚的风神气度可意得而难以言宣，观也随之转为味。到钟嵘提出“文已尽而意有余”的滋味，标志着审美欣赏的质实之观完全转入虚灵之味。这个转变由人物品藻很快波及各审美领域。音乐上，嵇康提出“声无哀乐”。嵇康在《声无哀乐论》中说：“夫天地合德，万物贵生。寒暑代往，五行以成。故章为五色，发为五音。音声之作，其犹臭味在于天地之间。其善与不善，虽遭遇浊乱，其体自若，而不变也。岂以爱憎易操，哀乐改度哉？”意即：天地和谐，万物滋生，寒来暑往，五行才得以形成；所以显现的色彩是五色，发出的声音是五音。声音的形成，就像气味在天地之间；味道是好是坏，虽然经过各种变乱，气味的本质如故，并没有改变；声音也不会因为人的爱憎、人的哀乐就改变它的本质。宋代，禅宗语汇在士林中流行，“悟”又成为专门术语进入审美欣赏。严羽说：“大抵禅道惟在妙悟，诗道亦有妙悟。”悟与味针对的对象都是一个，都为难以形求的神、情、气、韵。如果分开用，悟即味；如果一起用，味专指悟的前一阶段，悟专指味的后一阶段。范晞文《对床夜语》说：“咀嚼既久，乃得其意。”咀嚼即体味、寻味、品味，得其意乃“悟入”。明代思想家李贽《焚书·征途与共后语》说：“候谓‘声音之道可与禅通’，似矣；而引伯牙以为证，谓‘古不必图谱，今不必硕师，傲然遂自信者，适足以为笑’，则余实不然之。夫伯牙于成连可谓得师矣，按图指授可谓有谱有法有古有今矣，伯牙何以终不得也？且使成连而果以图谱、硕师为必不可已，则宜穷日夜以教之操，何可移之海滨

无人之境、寂寞不见之地，直与世之矇者等，则又乌用成连先生为也？此道又何与于海，而必之于海然可得也？尤足怪矣！盖成连有成连之音，虽成连不能授之于弟子；伯牙有伯牙之音，虽伯牙不能必得之于成连。所谓音在于是，偶触而即得者，不可以学人为也。矇者唯未尝学，故触之即契；伯牙唯学，故至于无所触而后为妙也。设伯牙不至于海，设至海而成连先生犹与之偕，亦终不能得矣。唯至于绝海之滨、空洞之野，渺无人迹，而后向之图谱无存，指授无所，顾师不见，凡昔之一切可得而传者今皆不可复得矣，故乃自得之也。此其道盖出于丝桐之表、指授之外者，而又乌用成连先生为耶？然则学道者可知矣：明有所不见，一见影而知渠；聪有所不闻，一击竹而成偈。大都皆然，何独矇师之与伯牙耶？”这里的中心意思是“声音之道可与禅通”：其一，音乐要超越声音感受玄妙意蕴，佛学要超越事物体验神秘禅理；其二，音乐之道非文字、语言可传，禅理佛性非文字、语言而能表达；其三，音乐之道只能亲自领悟，不能互相传授，禅理佛性唯诸全者自内所证；其四，音乐之道的把握靠悟性，靠顿悟，禅理亦然。从禅宗思维与音乐艺术思维的相似相通而论述音乐艺术之奥妙，以及音乐审美之“悟”。清代戏曲理论家李渔《一家言》卷三《答同席诸子》曰：“昨与二三同调联袂朱门，飞觞绮席，聆清歌，观妙舞，固闲中一适也。乃弟非周郎，强之顾曲，便尔品题优劣，凿然言之，弟亦伤于不恕。然胸中所见，自谓帘内之丝胜于堂上之竹，堂上之竹又胜于阶下之肉。非好为昔人下转语也，大约即不如离，近不如远，和盘托出不若使人想象于无穷耳。”这里的“和盘托出不若使人想象于无穷”，说明了音乐审美中想象、吟味、悟入的重要，唯其如此，才能体味音乐艺术的魅力之所在。综合观、味、悟，恰好可用这三个概念来描述中国音乐美学欣赏的三个阶

段。先是观，俯迎远近；然后是味，由观形质而味气韵，由言入意，披文入情；最后是悟，玩味既久，自然悟入，进入象外之象，景外之景，味外之味。中国的音乐审美最后要体悟出弦外之音、言外之意、韵外之致。

第二节 音乐形态特征

“形态学”在中国音乐学论文中出现，是由黄翔鹏、赵宋光俩先生创用的（参见黄翔鹏《漫谈音乐信息的电子处理》，载《应用技术》1981年第1期；赵宋光《对民族音乐形态学的构想》，载《民族民间音乐研究》1982年第2期）。名词来源借用自生物学中有关生物体形态的遗传、变易问题研究的形态学。黄先生还明确指出：“民族音乐的形态学，旨在研究音乐现象中各种表现形态的民族特点，即是研究民族音乐的某些艺术、技术规律的学科。”本节即根据他们的构想，并吸收诸家研究成果，略述中国音乐体系的音乐形态特征。

一、三律并用的律制

三律，指的是三分损益律（五度相生律）、纯律、十二平均律。三种律制中音阶七音的弦长比值和音分值的比较如下。

三律七音比较表

音阶 七音	三分损益律			纯 律			平 均 律		
	弦长比值	音分值	音分差	弦长比值	音分值	音分差	弦长比值	音分值	音分差
do	1. 00000	0	204	1=1. 00000	0	204	1. 0000	0	200
re	0. 88889	204		$\frac{8}{9}=0. 88889$	204		0. 89090	200	
mi	0. 79012	408	204	$\frac{4}{5}=0. 80000$	386	182	0. 79370	400	200
fa	0. 75080	498	90	$\frac{3}{4}=0. 75000$	498	112	0. 74915	500	100
sol	0. 66667	702	204	$\frac{2}{3}=0. 66667$	702	204	0. 66742	700	200
la	0. 59259	906	204	$\frac{3}{5}=0. 60000$	884	182	0. 59460	900	200
si	0. 52676	1110	204	$\frac{8}{15}=0. 53333$	1088	204	0. 52973	1100	200
do	0. 50000	1200	90	$\frac{1}{2}=0. 50000$	1200	112	0. 50000	1200	100

注：本表转引自杨荫浏先生《三律考》（上海文艺出版社《杨荫浏音乐论文选集》第394页）。

据杨荫浏先生的研究，以上三种律制在中国传统音乐中被长期并用。

三分损益律，是在弦上欲求一已知音的上方五度音，可在该音弦长减去三分之一处发出，欲求下方四度音，则加三分之一。它在中国的记载，最早见于《管子·地员篇》，用以求五音；后，《吕氏春秋》又用以求十二律。在中国传统乐器中，七弦琴谱的一部分，民间“点笙”校音，以及其他许多民间乐器都用三分损益律。纯律，是用纯五度（弦长之比为2：3）和大三度（弦长之比为4：5）确定音阶中各音高度的一种律制。例如：大七度为纯五度加大三度，即8：15（ $\frac{2}{3} \times \frac{4}{5} = \frac{8}{15}$ ）；小三度为纯五度减去大三度，即5：6（ $\frac{2}{3} \div \frac{4}{5} = \frac{6}{5}$ ）。

由于纯律音阶中各音对主音的音程关系与纯音程完全相符且其音响亦特别协和，故称“纯律”。虽然在中国古代没有出现过关于纯律的理论，但是在七弦琴第3、6、8、11等四个徽，依次当弦度 $\frac{1}{5}$ 、 $\frac{2}{5}$ 、 $\frac{3}{5}$ 、 $\frac{4}{5}$ 处，其比值的分母均为5，为纯律所独有，因此，杨荫浏先生指出：“一首琴曲，若用到3、6、8、11徽上的泛音，则这首琴曲所用的律，便只能是纯律。”（杨荫浏《三律考》，载《音乐研究》1982年第1期）。从琴谱《碣石调·幽兰》中用到3、6、8、11徽上的泛音看，可以证明中国在公元六世纪就已应用了纯律。从湖北随县曾侯钟铭“颀、曾体系”所反映出来的“三度生律法”，又进一步将纯律在中国运用的时间往前上溯到2400多年前的战国时期。

十二平均律，亦称“十二等程律”，是一种将八度分为十二个音程相等的半音的律制。各相邻两律之间的振动数之比完全相等（均为 $\sqrt[12]{2} = 1.05946$ ）。据杨荫浏先生考证，从历史记载看我国在音乐实践中开始应用平均律，约在公元前二世纪，但平均律理论的出现，则是1584年明代朱载堉《律学新说》问世之时。先有实践，后有理论，实践与理论之先后出现，其间相去1685年。

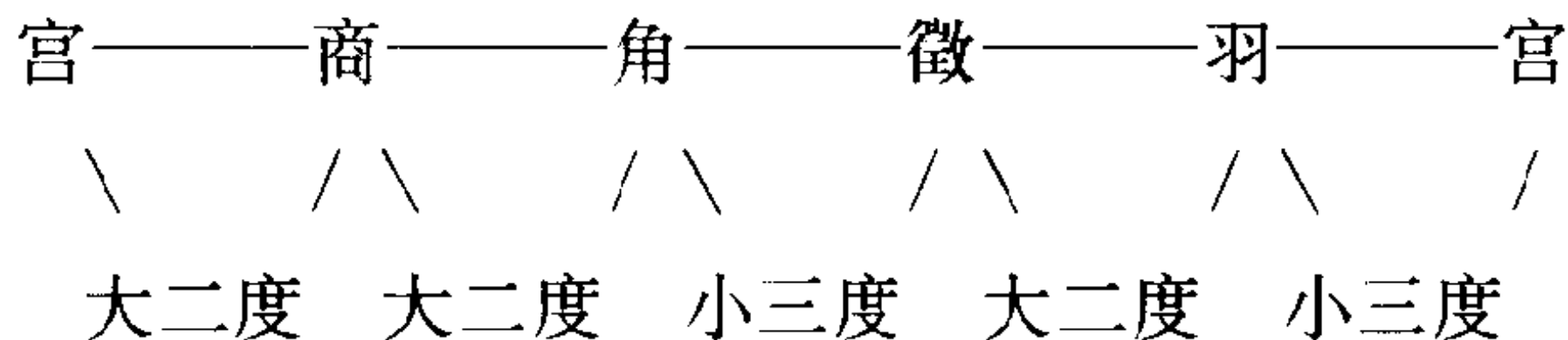
由上所述，三分损益律、纯律、十二平均律，在中国都有，而且同时存在。因此，也就出现异律并用的情况。在历史上，南朝宋、齐时清商乐的平、清、瑟三调和隋、唐九、十部乐的清乐中，都是琴、笙与琵琶并用；宋人临五代周文矩《宫中图》卷中的琴阮合奏，其时，琴上所用应是纯律，笙上所用当为三分损益律，琵琶与阮是平均律。可见，南北朝、隋唐、五代，都存在三律并用的情况。在现存的许多民间乐种中，也有琴、笙、琵琶、阮等乐器的合奏。因此，这种三律并用就成了中国传统音乐中存在的一

个律制上的特点。

二、五声性旋法和三种音阶并存

在中国乐系诸民族的传统音乐中，所运用的调式虽然多种多样，但却普遍以无半音五声音阶或以无半音五声为骨干构成的无半音五声性旋律的调式为主。

中国传统音乐五声音阶的阶名是“宫、商、角、徵、羽”五个音，它们表示着固定的音程关系及旋律中级进音调的基本特点。从七声音阶看，“宫—羽”、“徵—角”是小三度，而在五声音阶里却是音阶中相邻的级进关系（五声式级进）。因此，大二度、小三度就成为无半音五声音调的显著特点。



赵宋光先生曾根据大二度、小三度所处位置，将五声调式归纳成徵类色彩、羽类色彩（参见赵宋光《五度相生调式体系》，上海文艺出版社 1962 年第 1 版）。以主音下方的大二度和主音上方的小三度为特征的，称为“羽类色彩”；以主音下方的小三度和主音上方的大二度为特征的，称为“徵类色彩”。

而从汉民族的南、北方民歌来看，又可分为：以大二度、小三度，或小三度、大二度，或两个大二度结构而成的窄音列为特点的南方四度、三度音列；以纯四度、大二度，或大二度、纯四度，以及它们上方的又一个纯四度构成的宽音列为特点的北方五度音列或双四度音列。而由小三度、大三度构成的小声韵和由大三度、小三度构成的大声韵则又多为少数民族所特有。

现列“中国乐系音调系统表”如下：

中国乐系音调系统表

声韵别:	小声韵	窄声韵				中声韵		宽声韵		大声韵
三音列:	6 [˙] 1 [˙] 3 [˙]	2 [˙] 3 [˙] 5 [˙]	3 [˙] 5 [˙] 6 [˙]	5 [˙] 6 [˙] 1 [˙]	6 [˙] 1 [˙] 2 [˙]	1 [˙] 2 [˙] 3 [˙]	5 [˙] 1 [˙] 2 [˙]	2 [˙] 5 [˙] 6 [˙]	6 [˙] 2 [˙] 3 [˙]	1 [˙] 3 [˙] 5 [˙]
四音列:	6 [˙] 1 [˙] 2 [˙] 3 [˙]	2 [˙] 3 [˙] 5 [˙] 6 [˙]	3 [˙] 5 [˙] 6 [˙] 1 [˙]	5 [˙] 6 [˙] 1 [˙] 2 [˙]	6 [˙] 1 [˙] 2 [˙] 3 [˙]	1 [˙] 2 [˙] 3 [˙] 5 [˙]	5 [˙] 1 [˙] 2 [˙] 5 [˙]	2 [˙] 5 [˙] 6 [˙] 2 [˙]	6 [˙] 2 [˙] 3 [˙] 6 [˙]	6 [˙] 1 [˙] 3 [˙] 5 [˙]
五音列:	6 [˙] 1 [˙] 2 [˙] 3 [˙] 5 [˙]	2 [˙] 3 [˙] 5 [˙] 6 [˙] 1 [˙]	3 [˙] 5 [˙] 6 [˙] 1 [˙] 2 [˙]	5 [˙] 6 [˙] 1 [˙] 2 [˙] 3 [˙]	6 [˙] 1 [˙] 2 [˙] 3 [˙] 5 [˙]	1 [˙] 2 [˙] 3 [˙] 5 [˙] 6 [˙]	5 [˙] 6 [˙] 1 [˙] 2 [˙] 5 [˙]	2 [˙] 5 [˙] 6 [˙] 1 [˙] 2 [˙]	6 [˙] 2 [˙] 3 [˙] 5 [˙] 6 [˙]	

- 说明: 1. 本表系参考杨匡明先生《湖北民歌音调系统表》加以调整而制成。
 2. 五类声韵亦取之于杨匡民先生, 而排列次序有变。
 3. 以中声韵为基准, 往左: 窄声韵属南方音乐之特征; 往右: 宽声韵属北方音乐之特征; 两端的小声韵、大声韵为少数民族音乐之特征。

在中国传统乐音乐理论中, 常称五声音阶各音为“正声”、“正音”, 五声以外的音称为“偏音”, 因偏音的不同, 而形成三种不同的七声音阶。这三种音阶的名称, 分别有过: 古音阶、新音阶、清商音阶 (杨荫浏说); 雅乐音阶、清乐音阶、燕乐音阶 (黎英海说); 正声调、下徵调、清商调 (黄翔鹏说)。目前较为通行的是第一种说法。三种音阶的形态如下:

〔谱例 4—1〕

1 古音阶

宫 商 角 中 徵 羽 变 宫

2 新音阶

宫 商 角 和 徵 羽 变 宫

3 清商音阶

宫 商 角 和 徵 羽 闰 宫

这三种音阶中，“偏音”虽具有润饰性、代替性、综合调式性质的不同，但从其旋法构成看，仍以与其他音构成大二度、小三度进行为特点。小二度，则以下行小二度为多，没有类似欧洲乐系中的导音到主音的强烈倾向的上行小二度。在粤支脉中有中二度进行。偏音运用的基本情况如下：

〔谱例 4—2〕



对于这三种音阶并用的问题，黄翔鹏先生还从“均、宫、调”和“同均三宫”的角度作了阐述。黄先生根据我国古代文献和现存民间音乐、古乐实践，指出：“均”、“宫”、“调”是三个层次的概念。认为：“均”，以律为标志，是传统宫调理论中最基本的层次，以古音阶的宫位为确定该均的律高标准，称为均主。“宫”，以音阶首音为标志，各种音阶的核心五音中作为音阶起点的音称为宫（“夫宫，音之主也”）。“调”，以调式结音为标志，是在一定的均（调高）、一定的音框架中，从五音所体现的调式规律出发形成的乐音体系，其调式中心音称为调头。并且从音乐实践中，基于古音阶、新音阶、清商音阶三种音阶统摄于古音阶一均的同音列的关系，提出了“同均三宫”的理论。如黄钟均的同均三宫：

	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
	钟	吕	簇	钟	洗	吕	宾	钟	则	吕	射	钟
古音阶:	宫	商		角		中	徵		羽		变	
新音阶:	和		徵		羽		变	宫		商		角
清商音阶:	闰		宫		商		角	和		徵		羽

三、节奏、节拍的散整结合和慢、中、快的发展规律

人们常将节拍分为均分律动和非均分律动。在中国乐系中,这两种类型都有运用,并且具有自身的特点。

以均分为特征的律动,在汉族民间称为“有板”,包括一眼板、三眼板、无眼板等。如果与其他乐系相比较,中国乐系中的均分律动(即“上板”的节拍、节奏)的特点有二:一是由于诗歌的词拍的影响,以及音乐自身规律的要求,形成了以“2”为基础的倍分律动体系:一眼板、三眼板、七眼板、倍赠板,以及一眼板成倍压缩为无眼板。以“2”为基础的均分律动体系之外的律动,如二眼板系统和加法性的节拍(如 $\frac{5}{4}$ 、 $\frac{11}{8}$ 等)较少(参见李西安《汉族音乐与语言的关系》油印本)。另一是均分律动的大量的非功能性,也就是说,除号子和一些舞曲之外,在许多情况下,其强弱拍的交替并不十分有规律,而给自己留下更多主动回旋的余地。

在中国乐系中,非均分律动的大量运用是颇具特点的。如:汉族山歌,戏曲散板,苗族飞歌,白族“大本曲”,藏族、蒙古族牧歌,回族、撒拉族、土家族花儿……由于在演唱时节奏的自由和弹性伸缩,所以,使内在感情得以尽情抒发。这种非均分律动,常

以散板表示。

此外，非均分律动与均分律动的结合，也成为中国乐系节拍节奏的一个特点。如：戏曲中的“紧拉慢唱”，唱腔是散板（非均分律动），伴奏是有板无眼（均分律动），这就使唱腔与伴奏这两个声部之间构成非均分律动与均分律动的同步进行，形成节奏对位。

多种均分律动和非均分律动相连使用时，经常形成“散、慢、中、快、散”的组合。如：汉族许多地方戏曲的大段唱腔和器乐曲，都形成类似以下的板式连接：散板—慢板（一板三眼）—中板（一板一眼）—快板（有板无眼）—散板，使音乐节奏的发展，层次鲜明，合乎逻辑。

四、以“音腔”为基础的音乐结构层次和以“渐变”为特点的结构原则

（一）以“音腔”为基础的音乐结构层次

按世界语系的分类，中国乐系的各民族语言绝大多数属汉藏语系（包括壮侗语族、藏缅语族、苗瑶语族、汉语）。其语言的主要特点是有声调的高低变化。它不仅具有辨义的作用，而且富有音乐性，成为影响旋律构成的重要因素。

以汉语普通话为例，其声调分阴平、阳平、上（读（shǎng）声、去声四种，简称《阴、阳、上、去》四声。现代语言学中，通常采用五度调值标记。

北京话调整类调值表

调别	阴平	阳平	上声	去声
调头	高横调	升调	降升调	降调
调值	55 ˊ	35 ˊ	214 ˊ	51 ˋ
例字	妈	麻	马	骂

语言声调对旋律构成的直接影响是：“字领腔走，腔随字行”，“依字行腔，以腔传情”。即，旋律进行多与字调相吻合，而使唱词的音乐美得以发挥，并充分抒发内心感情。

从本质上看，这种字调和其他多种因素的共同作用，产生了中国乐系音过程区别于欧洲乐系、波斯—阿拉伯乐系音过程的基本特征。即：带腔的音——音腔，沈洽先生在《音腔论》中指出：“音腔”是一种“包含有某种音高、力度、音色变化成分的音过程的特定样式。”“音腔的观念是在汉语的特定基础上形成的音意识，是汉语的单音节独立成义，不分轻重、字音有头腹尾结构，字调有辨义作用等，这样一些特征的产物。”（沈洽《音腔论》，载《中央音乐学院学报》1982年第4期，1983年第1期）并且已经升华为一种审美观念。“音腔”与欧洲民族传统音乐的单音一样，都是结构音乐活体中的一种最小有机整体。但是，欧洲民族传统音乐的单音作为一种过程来理解时，是一种音高感的持续，是“直线式”的音过程，音与音之间构成“跃进”关系；而带腔的音可能出现的音高变化则通常是一种“连变量”，是“曲线状”的音过程。

“带腔的音”作为结构中的最小单位，是中国乐系结构层次特点的基本因素之一，但并非唯一因素，此外，尚有不带腔的音。然而，正是在“带腔的音”这一基本因素的基础上，衍生了以下独具特色的中国乐系的音乐结构层次：腔格、腔韵、腔句、腔调、腔套、腔系。

腔格，指的是由两个或两个以上乐音所构成的音乐结构的基本单位。如果说，“带腔的音”所包含的音成分的变化是“音自身的变化”的话，那么在这里，腔格指的就是“不同音的组合”的最小单位。它最少包括两个音，一般由三个音或者四个音组成。在由两个以上的乐音构成方面，腔格与动机有相似之处，但是，在轻重拍关系方面，动机要求更为严格，一个动机一般包括一个或几个轻拍音和一个重拍，腔格却并不强调轻重拍的组合关系，而是有力度的轻重变化。腔格按它们在旋律结构中的地位，可以分为一般性腔格和对乐种风格特点起直接影响作用的典型性腔格。

腔韵，意即乐曲中最具代表性、最为典型而有特性的音调。它们在曲调的反复循环中，在一定的结构地位中保持不变或基本不变。这一结构层次，从规模来看，与乐节相似，所不同的是，乐节只限于某一乐句中的某一组成部分，腔韵却可能在许多乐句、或结构的其它部分反复出现，而成为一种贯穿性结构单位。腔韵大致有以下类别和形式：1. 曲牌系统腔韵、曲牌性腔韵和曲目性腔韵。2. 大韵、短韵与高韵、低韵。

腔句在中国音乐结构层次中的地位，与欧洲民族音乐结构层次中的乐句基本相同，唯腔句在各腔调内部有比较固定的规式。其规式主要表现在句式、句幅和腔韵在腔句中的运用情况，而其中的句式、句幅又与板式、板位相关。腔韵作为腔句的一个组成部分，按其在各基本句式中的结构位置，有句头韵、句尾韵、句中韵以及上下句首尾呼应等，其中以句尾韵为基本形式。

在中国乐系的音乐结构层次中，腔调作为表达完整或相对完整乐意的结构单位，与欧洲音乐中的乐段相类似。然而，一定的腔调还具有一定曲调结构框架的意义，因此，在传统戏曲音乐创作中有所谓“乐出既成，曲依调行”的说法。此“调”即“腔”

调”，其组成包括：腔韵的运用、句法、板式等因素。随着在各腔调单位内所含腔韵数的不同，有：单韵体、双韵体、三韵体等。

腔套，是多种腔调按一定章法联结而成的套曲。从其所含腔调数量看，有单腔调腔套和复腔调腔套两大类。在复腔调腔套中，按所含各腔调之间的关系，又有联套、集曲、犯调之分。

腔系，指的是多种有内在联系的腔调，形成具有不同表情功能的腔调系统。此为中国乐系音乐结构中所特有的一种结构层次，而与民族的音乐审美心理、音乐创作方式相关。大致可以分为单腔调腔系和多腔调腔系两大类。

（二）以“渐变”为特点的结构原则

在结构原则方面，中国传统音乐与欧洲音乐的差异在于：一个强调统一，一个强调对比。中国传统音乐偏重于采用在统一基础上呈现对比的原则，常以渐变的方式来表现对比，讲求自然、柔和的变化。欧洲音乐偏重于采用在对比的基础上完成统一的原则，常用突变的方式来表现对比，追求鲜明、强烈的变化。

在一个音的构成及音与音的连接方式上，如前所述，中国传统音乐中，由“音腔”造成的音本身常有音高、音色的变化，音与音之间用“腔”把两个点连接起来，呈现出曲线式状态，体现了渐变原则；欧洲音乐中，音本身构造的稳定性，音与音之间由点到点的“直线性”状态，体现了突变原则。

旋律发展手法方面，中国传统音乐较多采用以一首曲调为基础，用加花、添眼、换头、衍展等手法展开乐思，基本上是一种曲调在横向上逐渐变化；欧洲音乐则常把一个动机在不同音区、不同调性上重复、模进、变形，以展开乐思，是动机在横向、纵向上的跳跃变化。

以变奏曲、联曲体为代表的中国汉族传统曲式，结构布局的

特点是强调统一，在统一的基础上逐步变化，展开乐思；即使是三部曲式，也常为ABC式，若采用ABA式，B与A之间的对比也往往较为模糊。以三部曲（ABA）为代表的欧洲音乐的曲式则强调对比，在对比基础上完成统一的布局；其变奏曲也往往在整体布局上隐伏着三部曲的结构框架。

在较大型的音乐作品的速度布局中，中国传统音乐作品的速度往往是由慢逐渐加快，板式由松变紧，大都采用“散—慢—中—快—（散）”的布局。欧洲音乐作品常用“快—慢—快”或“慢—快—慢”的速度布局。

调转换中，中国传统音乐以无半音五声音阶为基础，各种调式不像大小调体系那样强调各音级的功能性，转调时，经常采用“变宫为角”（往上五度调转换）、“清角为宫”（往下五度调转换）的手法，过渡自然。欧洲音乐则强调调式的功能性，亦即强调音级之间、调性之间的力度关系、对比关系，转调时，调性对比鲜明。

五、音高的定量和时值的定性相结合的多种记谱法

长期的音乐实践，中国各族人民为了贮存和传达音乐信息，创造了多种记谱法。如：律吕谱、宫商谱、古琴手法谱（文字谱与减字谱）、箏谱、唐琵琶谱、步虚谱、西藏《央移谱》与《日移谱》、维吾尔族三线谱、苗族结带谱、朝鲜族文字谱及“上下位”记谱法等（参见何昌林《古谱与古谱学》，载《中国音乐》1983年第3期）。据薛宗明《中国音乐史·乐谱篇》（台湾商务印书馆发行，1983年9月初版）统计，仅在汉族地区流传的传统记谱法就有十七类七十七种。这众多的谱式，虽然大致可分为音位谱与指位谱两大系统，但是较为普遍的都是具有音高方面的定量记写和

时值方面的定性记写相结合的特点。

中国传统记谱法中,音高方面的定量观念,可以远溯至曾侯钟铭的固定名标音,此后,律吕、宫商、工尺、俗字(半字)、福建南曲工尺等各种谱字之间,都表现了一种音高关系的定量观念。如:

律吕谱字	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟清	大吕清	太簇清
宫商谱字	宫		商		角	清角	变徵	徵		羽	闰	变宫	宫		商
宋俗字谱		㊦	マ	㊧	一	ク	ㄥ	人	㊨	ㄣ	㊩	㊪	么	ㄣ	○
昆曲工尺谱	尺		工		凡	六		五		乙	仕		伋		仂
福建南曲工尺谱	×	ㄨ	工		⁸六	×六	𠂔	士		乙	𠂔	⁸ㄨ	×ㄨ		
西安鼓乐谱字	ム		マ		、	勺	人		丨	八	八	六			
潮乐二四谱字	二		轻三	重三		四		五		轻六	重六		七		八
古琴弦序	一		二			三		四		五			六		七
相对音高	C	♯C	d	♯d	e	f	♯f	g	♯g	a	♯a	b	c	♯c	d

不仅如此,而且在一些乐器的记谱法中,还可以体现“音过程”、音色、力度等方面的细微变化。如:在古琴的文字谱与减字谱中,通过对“弦次”与“徽分”交汇点的简略示意,能够标出比半音更为细致的“微分音”的准确高度;运用右手的双牵、半扶、托劈、勾挑、打摘,左手的泛按、吟猱、绰注等演奏手法,来标示出“音过程”、音色变化与力度变化。在琵琶谱中,也有弹、挑、摇指、摭、提、勾、搭、拂、扫、轮、吟、猱、带、擞、打、煞弦、绞弦等手法,体现音高、力度、音色的变化。

然而,在音高方面的定量观念的同时,亦表现出定性观念的存在。如:福建南曲记谱中的所谓“骨谱肉腔、谱简声繁”;北京

智化寺京音乐中，乐谱仅有乐曲的旋律骨干音，实际演奏时，则繁声傍出，远非谱字所示的骨干音；西安鼓乐中，以“哼哈”之法视唱乐谱时，往往出现一些不用谱字标明的音，有经过音哼哈、重复音哼哈、装饰音哼哈、双音哼哈等。这些骨谱细腔，常为演奏、演唱者提供发挥创造力的余地。

在音符时值方面，中国传统记谱法中，定量原则没有得到充分发展，而多以定性的观念来标示音过程的时值尺度。如：古琴谱，虽然其中所记录的演奏动作往往形成有规律的时间间隔，产生一定的节奏逻辑，但是，这只能是间接地、局部地提供一些节奏信息的贮存，因此，在节奏韵律方面，尚需打谱演奏者自行揣摩。即使在一些注上了节奏记号的中国传统记谱法中，也没有更为细微的定量标志。如：昆曲工尺谱，板眼符号的运用，在时值标记方面是一大进步，有：板、腰板、底板、头眼、中眼、末眼等记号。但是在板内、眼内所包含的几个音，时值如何分配，速度的快慢，节奏的伸缩等方面均有许多自由回旋之处。

这种定性与定量相结合的记谱法，一方面与中国传统的口传心授的传承方式相联系，由于师徒之间个体的传授，音高、时值以及音过程、音色、力度的变化等许多方面依靠于由口到口、由手到手、由眼到眼的直接交流，所以，记谱法作为一种学习行为中的记忆行为，仅起备忘作用，可以更多地采用定性原则，而以师徒间的直接传承来达到“定量”的要求。另一方面，亦与注重“写意”的美学原则有关，即：以形写意，以意为先；不求形似，而求神似；不似而似，变实未变；崇尚一曲多姿，切忌千曲一面。因此，虽以定量原则有了一定的“量”的规定，但是同时又以定性观念给演奏、演唱者以充分的再创造的自由。然而，作为一种贮存和传递音乐信息的方式，这种记谱法当然有不断改进、完善，

甚至创造全新的记谱法的必要。

六、音响表现形式的单音性

音乐艺术区别于其他艺术形式的重要方面，就是依靠有规律的声音（主要是乐音）为表现手段。然而，西方（主要指的是欧洲）民族与中华民族由于民族心理、哲学基础、审美趣味的不同，在音响表现形式方面也有不同的结构特征。正如西方绘画在运用线条的同时，还十分注意明暗效果，而追求造型的立体性一样，在西方近现代音乐发展中，除继续讲究旋律的横向展开外，更着力于多声部的各声部之间复调、和声关系的纵向组合，属于复音音乐。在中国，和国画、书法多在“线”上下功夫相联系的，中华民族的传统音乐艺术的音响表现形式，是以横向的旋律展开为主要表现手段的单音音乐。如果说，在绘画中可称为“立体思维”与“线性思维”的话，那么，在音乐上是否也可以叫做“纵向思维”和“横向思维”呢？

由于中华民族的内向心理和“气”一元论、崇尚自然追求自然之美的美学思想，所以，在艺术表现方面，强调以艺术的“虚”去表现源自于“实”的意。在音乐领域内，也同样注重内在主题的微妙变化，强调神思造意、情景相融、物我为一、物我相忘的艺术境界，而达到“少”与“多”的辩证统一。

“少”是局部的少，就是每一具体作品、个别乐种、个别曲牌、板式、局部段落，都讲究简朴、率真，力求以最单纯的手法表现最丰富的内涵。

在板腔体的戏曲音乐中，各个剧种内部，虽然只有几种声腔，但是，那丰富的节奏、速度、板式、行腔的变化，却往往能适应喜怒哀乐各种感情表达的需要，配合着复杂的戏剧情节，而显得

生动、逼真。

在同一声腔的各种板式之间，如果以原板为基础的话，慢板是其速度的放慢、节奏的扩展、结构的延伸、行腔的繁衍，流水、快板是其速度的加快、节奏的压缩、结构的收拢、行腔的简略，它们之间在旋律框架、骨干音、起落音、板位等方面是那么的相似，在人物感情的表达方面却又有那么大的差别。

湖南民间音乐中的“扬调”与“屈调”，四川高腔、清音的“甜平”与“苦平”，陕西秦腔中的“花音”与“苦音”，潮州音乐中的“轻三六”、“重三六”、“活五”等，同一曲调只改变一两个音级却能产生截然相反的效果，喜则令人心旷神怡，悲则使人痛心疾首，然而那深远的意境却唯有在仔细的品味之中。

民族器乐中，一曲《春江花月夜》，“合尾”乐句的反复再现，就像是串联珍珠的玉环，增添了无限的幽雅和深情；以主题变奏为基础的《二泉映月》，只个别乐句或结构部分的扩展引伸、压缩、简化，却带来内在情绪的巨大展开，泉、月、情、景，相互交融，爱、憎、怨、愤，起伏跌宕。

《茉莉花》、《绣荷包》、《绣金匾》、《小河淌水》、《赶马调》、《小白菜》、《伊玛雅吉松》、《牧歌》、《道拉基》，在那几个乐句的吟唱中，凝聚着浓烈、深挚的感情，从中又可以窥探出十分丰富的民族心理的历史积淀！

正是由这精巧雅致的无数的“少”，汇聚成了广阔博大的“多”。“多”是从整体而言。中华乐脉确如五彩缤纷的单音旋律的汪洋大海。在这里蕴藏着历史的精萃，民族的奇葩，地域的珍品，生活的浪花。《漪兰》、《广陵散》、《碣石调·幽兰》、《酒狂》、《流水》、《潇湘水云》、《捣衣》，如果将那上千首传统琴曲谱都化为旋律音响的话，我们从中确实可以感受到自孔子以来，中华民族二

千年的历史心声。

杵乐、渔歌、弦子、锅庄、长鼓、芦笙、花儿、牧歌、苗族飞歌、侗族大歌、白族白菜调、赫哲族的“阿尼呐”、达斡尔的“鲁日歌乐”，以上各各不同风格特点的旋律，倾吐着各民族人民诚挚深切的感情。

江浙小调、客家山歌、信天游、山曲、爬山调、沂蒙山小调、神歌、四句头，百态千姿的单声旋律，从中华大地的南北东西传来，饱蘸着风俗人情的特色，内炼着生活雨露的珠光。

伴随着不同生活环境出现的各种山歌、小调、劳动号子，不仅旋律迥异，节奏不同，而且迸发出中华民族不同生活环境中的吟咏、哼唱和呼号，民歌、戏曲、曲艺、民族器乐更以其各不相同的音乐艺术形式，展示着我们民族的不同生活侧面，表达了我国人民的思想、感情、愿望。

然而，这一切都体现在以横向思维为主的单音旋律之中，那一支支旋律，其线的丰富多彩，就像我国书法艺术一般，它不是整齐一律、均衡对称的形式美，而是远为多样流动的自由美。行云流水，骨力追风，有柔有刚，方圆适度，一字字、一篇篇、一句句，都包涵着许多创造、变革、个性，然而又是那么简洁、朴实、率真。融状物抒情于一体，兼造型表情之特性，表现出种种意趣气势，形成多种风格流派。在它们的面前，谁能说“线的艺术”、“横向思维”的单音旋律不能达到艺术的高峰呢？

此外，在中国乐系的一些民族中，如：壮、侗、苗、瑶、畲、纳西、景颇、白、彝、佤、布依、傈僳、怒、毛难、仡佬、高山等族，都存在着多声民歌。在汉族的某些劳动号子，戏曲音乐、说唱音乐的唱腔与伴奏之间，器乐的各乐器之间，也存在复音因素。它们都有多种多声组合形式，或则近似复调，或则近似主调，为

音乐表现力的丰富和变化带来了一股清新的气息。然而,这种复音音乐多以横向旋律的展开为主旨,由此而产生纵向效果,并未形成中国传统音乐音响表现形式的一种质的变化。

正是由于以上所述的以中和之美和写意为主的美学基础,以及音乐形态方面的诸特征的共同作用,形成了中国传统音乐所具有的独特的风格色彩。

参考文献:

1. 蔡仲德著《中国音乐美学史》(人民音乐出版社,1995年1月,北京)。
2. 张国庆著《中国古代美学要题新论》(中国社会科学出版社,1994年11月,北京)。
3. 曹利华著《中华传统美学体系探源》(首都师范大学出版社,1994年6月,北京)。
4. 于民、蒙培元等《中国审美意识的探讨》(中国戏剧出版社,1989年5月,北京)。
5. 张法著《中西美学与文化精神》(北京大学出版社,1994年7月,北京)。
6. 彭亚非著《先秦审美观念研究》(语文出版社,1996年6月,北京)。
7. (日)今道有信著、李心峰、牛枝惠等译《东西方哲学美学比较》(中国人民大学出版社,1991年12月,北京)。
8. 管建华著《中国音乐审美的文化视野》(中国文联出版公司,1995年10月,北京)。
9. 王耀华、萧梅《中国古代相对稳定持续发展的音乐结构》(《民族音乐论集》福建教育出版社,1988年11月,福州)。
10. 黄翔鹏《漫谈音乐信息的电子处理》(《应用技术》1981年第1期)。
11. 赵宋光《对民族音乐形态学的构想》(《民族民间音乐研究》1982年

第2期)。

12. 杨荫浏《三律考》(《音乐研究》1982年第1期)。

13. 赵宋光《五度相生调式体系》(上海文艺出版社,1962年,上海)

14. 李西安《汉族音乐与语言的关系》(全国民族音乐学第二次年会论文,油印本)。

15. 王耀华《福建南曲与汉民族音乐结构层次》(《民族音乐论集》福建教育出版社1988年11月,福州)。

16. 沈洽《音腔论》(《中央音乐学院学报》1982年第4期、1983年第1期)。

17. 李莉莎《汉族传统音乐中的渐变结构原则》(《中国音乐》1985年第1期)。

18. 何昌林《古谱与古谱学》(《中国音乐》1983年第3期)。

19. 薛宗明《中国音乐史·乐谱篇》(台湾商务印书馆,1983年9月,台北)。

结 语

综上所述，中国传统音乐确实历史悠久，遗产丰富，品种多样，色彩缤纷，风格独特。然而，从继承为了发展，研究过去必须面向未来的观点出发，对“传统”有必要进行科学分析，区分哪些是优良传统，哪些是非优良传统。譬如：对于音乐“教化”功能的重视，“移风易俗、莫善于乐”，承认音乐艺术对社会风俗、人情的影响作用，这是一种优良传统；但是，历代统治者把音乐只是作为巩固统治的工具和手段，使音乐功能单一化，却对音乐艺术的发展起了严重的阻碍作用。古代许多乐律学家孜孜于律学理论的探索，由京房六十律到何承天的新律、荀勖的笛律、蔡元定的十八律，以致于朱载堉的新法密率（十二平均律），使中国乐律学理论遥遥领先于世界；可是由于历代帝王对科研成果的扼杀，文人士大夫轻视民间音乐家，鄙薄“贱工之学”，忽视实践经验，导致理论与实践脱离，而使新法密律（十二平均律）理论成果被长期束之高阁，没能发挥其促进中国传统音乐革命性发展的指导作用。民间音乐中，口传心授的传承方式固然有利于对传统乐种风格、神韵的继承，“骨谱肉腔、谱简腔繁”的腔谱关系便于唱奏者创造力的发挥；然而，那种门户之间的保守秘密，甚至家族中“传媳不传女”的陋习，加之记谱法中的音高、时值记写方式的许多方面的不完备，致使许多宝贵的音乐艺术遗产被某些保守者带进了不该带去的地方而失传，许多乐谱的复原至今仍成为难题。不

能说这不是千古憾事。……对于传统的清理，历史经验的总结，应当成为我们传统音乐研究者责无旁贷的义务。本拙著的撰写愿为此课题深入的引玉之砖。

后 记

为了使青年学生对中国传统音乐有一个较为全面系统的了解,也为了教学相长,促进自己对传统音乐作一较为全面深入的学习和思考,笔者于1988~1989学年以来在福建师范大学音乐系试开了选修课《中国传统音乐概论》,边备课,边讲授,同时,写下了这一讲稿。其中,许多材料都得益于老一辈专家、同辈、同行先生们的研究成果。除在行文和参考书目中一一注明出处外,还应该特别说明的是:在本讲稿的第三章第二节“中国乐系的十二个支脉”的代表性乐种的叙述中,引用了中国艺术研究院音乐研究所编《中国音乐词典》(人民音乐出版社,1984年10月北京第1版)中的许多材料;为了使第三章对中国传统音乐的三大乐系及其支脉有一个较为全面的阐述,特邀请中国音乐学院杜亚雄教授撰写了该章第二节的第2、7、12部分、第3部分的“武陵分支”、第9部分的一些内容和第三、四节。因此,从某种意义上说,本讲稿的写成,实际上是当前中国传统音乐研究的某些成果的综合。在此,谨向杜亚雄教授、《中国音乐词典》编辑部以及曾给笔者以诸多教益的老一辈专家、同辈、同行的诸位先生致以深挚的谢忱。谨向对拙稿的出版给予大力支持的福建教育出版社阙国虬社长和林毓琮主编致以衷心的感谢。并敬祈同行、专家指谬,以期不断修改、完善。

王耀华

1998年7月21日

于福州康山里觅韵斋

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 中国传统音乐概论

作者 = 王耀华

页数 = 3 7 6

S S 号 = 1 0 1 9 7 6 6 4

出版日期 = 1 9 9 9 年 0 8 月 第 1 版

封面
书名
版权
目录
绪论

- 一、中国传统音乐的界定
- 二、中国传统音乐的属性
- 三、中国传统音乐学的研究范畴

第一章 中国传统音乐的源流

- 第一节 三大来源
 - 一、中原音乐
 - 二、四域音乐
 - 三、外国音乐
- 第二节 三大历史时期
 - 一、中国传统音乐的形成期
 - 二、中国传统音乐的新声期
 - 三、中国传统音乐的整理期

第三节 吸收、融化、创新

第二章 中国传统音乐的构成

- 第一节 民间音乐
 - 一、民间音乐及其特征
 - 二、中国民间音乐的类别
 - 三、各类民间音乐分述
- 第二节 文人音乐
 - 一、古琴音乐
 - 二、词调音乐
 - 三、文人音乐的特征
- 第三节 宫廷音乐
 - 一、历代宫廷音乐概况
 - 二、宫廷音乐的类别
 - 三、宫廷音乐的特征
- 第四节 宗教音乐
 - 一、佛教音乐
 - 二、道教音乐
 - 三、中国伊斯兰教音乐
 - 四、中国基督教音乐
 - 五、宗教音乐的艺术特点

第三章 中国传统音乐的音乐体系和支脉

- 第一节 三大乐系
 - 一、中国音乐体系
 - 二、欧洲音乐体系
 - 三、波斯 - - 阿拉伯音乐体系
- 第二节 中国音乐体系的十二个支脉
 - 一、秦晋支脉
 - 二、北方草原支脉

	三、荆楚武陵支脉
	四、齐鲁燕赵支脉
	五、吴越支脉
	六、巴蜀支脉
	七、青藏高原支脉
	八、滇桂黔支脉
	九、闽台支脉
	十、粤海支脉
	十一、客家支脉
	十二、台湾山地支脉
	附：其他民族
第三节	欧洲音乐体系的两个支脉
	一、东部支脉
	二、西部支脉
第四节	波斯 - - 阿拉伯音乐体系的三个支脉
	一、塔里木支脉
	二、帕米尔支脉
	三、河中地支脉
第四章	中国传统音乐的艺术特色
第一节	美学基础
	一、中和之美
	二、写意
第二节	音乐形态特征
	一、三律并用的律制
	二、五声性旋法和三种音阶并存
	三、节奏、节拍的散整结合和慢、中、快的发展规律
	四、以“音腔”为基础的音乐结构层次和以“渐变”为特点的
结构原则	
	五、音高的定量和时值的定性相结合的多种记谱法
	六、音响表现形式的单音性
结语	
后记	